

LES ADOLESCENTS DANS L'OEUVRE

ROMANESQUE D'ANDRE GIDE

Anny Wynchank

University of Cape Town

A Thesis submitted to the University of Cape Town
for the Degree of Doctor of Philosophy

Cape Town 1981.

The University of Cape Town has been given
the right to reproduce this thesis in whole
or in part. Copyright is held by the author.

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

A la mémoire de mon père,

homme simple et bon, qui nous a donné le meilleur exemple de droiture, d'intégrité, de probité, de tolérance.

A ma mère,

qui avec abnégation et une grande affection, a encouragé notre enfance studieuse, et nous a enseigné les principes d'assiduité et d'ordre.

A mon mari,

sans l'encouragement et l'enthousiasme de qui cette thèse n'aurait pas été menée à bien, en le remerciant d'avoir placé sa foi en moi.

A mon maître, le Professeur Shackleton,

qui a fait preuve de tant de compréhension et de patience, dont les sages conseils, la rigueur de pensée et la clarté de vue m'ont apporté une aide inestimable, et qui, avec une grande générosité, a mis à ma disposition sa bibliothèque privée si riche en ouvrages sur Gide.

A mes enfants,

en les remerciant d'avoir accepté de partager les soins de leur mère avec André Gide.

SUMMARY

The adolescents in Gide's writings evolve in a manner parallel to that of their author and the genres he uses. His first work the lyrical Cahiers d'André Walter, is the diary of an introspective puritanical romantic youth. It is a selfcentered work and no details of human relationship are given. The "traités" which follow, present disembodied stylised adolescents whom Gide seems to be using with a cathartic intention, though with variable degrees of success. One of the effects of the autobiographical "récit", la Porte étroite, is apparently to set him free from his feeling of guilt towards his wife; reconstructing his past in the form of a psycho-drama, he makes his wife responsible for the failure of their union. So far, he has illustrated the effects of a constrictive puritanical religion on his adolescents.

Now, free from his past, he can create a young hero different from himself. The ironical dry "sotie" presents a rootless, heartless youth, Lafcadio, who demonstrates the effects of a totally unrestricted education outside the conventional family. The results are self-reliance, independence, strength, but also contempt for others. It leaves this adolescent lonely, incapable of living in society, bitter, with psychopathic tendencies which culminate in murder.

Up to this point, the adolescents have shared their author's difficulty in communicating. It is only in 1918, when Gide himself comes to know the happiness of a love relationship at all levels, that he can present an adolescent, Gertrude, who can reciprocate feelings without inhibition. Unfortunately, her educator betrays her trust; she falls a victim to his selfishness and self-deceit.

Able to forget himself enough to be interested in others, Gide can write now his novel, les Faux-Monnayeurs, thus fulfilling a longstanding wish. He can now portray different types of adolescents living in a swarming world, whom he places in well defined families in order to explain their personalities, just as he had explained himself in the autobiography which he published at that period. He presents a seemingly successful homosexual relationship, but subtly points out its danger for the young man concerned. Moreover, he attributes particular importance to the father of the family. Now, he appears to believe that, surrounded by the warmth, affection and support of an understanding family with a

strong father at its head, the adolescent can fulfil himself, turn towards others, and put his strength at their service: such is Bernard, a balanced, independent youth. In the ensuing trilogy, Geneviève, the last of Gide's adolescents, selflessly dedicates her life to the feminist cause. It would thus appear that Gide has forsaken his former conviction, expressed in les Nourritures terrestres, that families are bad for the child. In the end, he comes to support traditional values which place importance on education in the midst of a family, and on order and culture.

REMARQUES: SIGLES, ABREVIATIONS, REFERENCES, SOULIGNAGES

I Nous avons adopté les sigles suivants. Le lieu de publication, sauf indication particulière, est Paris.

a) Oeuvres d'André Gide:

- CAW Les Cahiers et les Poésies d'André Walter, Gallimard, 1952.
- J, I Journal 1889-1939, Gallimard, Pléiade, 1970.
- J, II Journal 1939-1949, Gallimard, Pléiade, 1972.
- JFM Journal des Faux-Monnayeurs, Gallimard, 1929.
- OC Oeuvres Complètes, 15 volumes, Gallimard, 1932-1939.
- R Romans, Récits et Soties, Oeuvres Lyriques, Gallimard, Pléiade, 1969.
- SP La Symphonie pastorale, sauf indication particulière, édition établie et présentée par Claude Martin, Lettres Modernes Minard, 1970.
- Th Théâtre, Gallimard, 1969.

b) Bulletins des Amis d'André Gide (BAAG) publiés par le Centre d'Etudes Gidiennes de l'Université de Lyon II:

- B, 23 BAAG no.23, juillet 1974.
- B, 35 BAAG no.35, juillet 1977.
- B, 36 BAAG no.36, octobre 1977.
- B, 37 BAAG no.37, janvier 1978.
- B, 42 BAAG no.42, avril 1979.
- B, 50 BAAG no,50, avril 1981.

c) Cahiers André Gide, publiés avec le concours de l'Association des Amis d'André Gide:

- CAG 1 Les Débuts littéraires d'André Walter à l'Immoraliste, Gallimard, 1969.

- CAG 3 Le Centenaire, Gallimard, 1972.
CAG 4, 5 Les Cahiers de la Petite Dame
(1918-1951), Gallimard, 1973-1977.
CAG 8 Correspondance André Gide - Jacques-
Emile Blanche 1892-1939, Gallimard, 1979.
CAG 9, 10 Correspondance André Gide - Dorothy
Bussy, Gallimard, 1979-1980.

II Nous avons adopté les abréviations suivantes:

corr. : correspondance
éd. : édition
ds : dans

III Les références des auteurs mentionnés et cités dans le texte pourront être trouvées à la fin de la thèse, avant la Bibliographie générale.

IV Dans les citations, les soulignages sont ceux de l'auteur.

V Pour éviter les longueurs, nous nous sommes permis d'abréger certains titres dans le texte.

INTRODUCTION

Gide a introduit de nombreux personnages d'adolescents dans son oeuvre, ce qui s'explique par l'intérêt qui, d'une manière générale, se manifeste au début du siècle pour cette période de la vie d'un homme, comme l'a signalé Justin O'Brien dans son ouvrage, The Novel of adolescence in France, mais surtout par l'attraction qu'exerçait sur l'écrivain cet âge tourné vers l'avenir, riche en virtualités, plein de promesses, qui le séduisait par son dynamisme et sa vitalité: en effet, à ce moment de la vie d'un homme, la personnalité de l'individu ne s'est pas encore affirmée, certains traits s'accusent, de nouveaux se dessinent qui permettent à l'adolescent de faire face aux nouvelles formes d'activité qui vont se présenter à l'adulte.

Gide lui-même resta jeune d'esprit toute sa vie; il fit toujours preuve d'une grande compréhension envers les jeunes pour qui il éprouva toujours une sympathie profonde. C'est la raison pour laquelle, lorsqu'il présente des adolescents dans son oeuvre, leur peinture nous frappe par son accent de vérité même alors qu'il avait depuis longtemps dépassé cet âge.

On a dit que je cours après ma jeunesse. Il est vrai. Et pas seulement après la mienne. Plus encore que la beauté, la jeunesse m'attire, et d'un irrésistible attrait. Je crois que la vérité est en elle; je crois qu'elle a toujours raison contre nous. Je crois que loin de chercher à l'instruire, c'est d'elle que nous, les aînés, devons chercher instruction (Incidences, 92).

Si ses portraits d'adolescents s'animent devant nos yeux, c'est que, lorsqu'il commença à les peindre, il fut servi par un don d'observation très poussé qui s'était déjà manifesté dans son étude des phénomènes naturels - Gide avait une formation de naturaliste acquise lorsqu'il allait herboriser avec Anna Shackleton: avec elle, il avait appris à se pencher patiemment sur les plantes, les insectes pour les scruter, les analyser, les décrire. Doué d'une inlassable curiosité, avide de connaître et de comprendre, il savait également observer.

Même s'il a beaucoup appris des jeunes, et quoi qu'il en dise, Gide a certainement "cherch[é] à [les] instruire" (ibid.). "Si j'avais à gagner ma vie, je me ferais professeur, déclare-t-il dans

Si le Grain ne meurt; professeur de piano de préférence; j'ai la passion de l'enseignement." (J, II, 515). Il confirme également dans sa Préface de 1930 des Cahiers d'André Walter: "C'est pour avertir que j'écris, pour exalter ou pour instruire, et j'appelle un livre manqué, celui qui laisse intact le lecteur" (CAW, 12). Il a souvent mis en pratique ses talents d'éducateur lorsqu'il s'occupait de ses neveux, de ses nièces, des enfants Allégret, de sa fille Catherine. Notons toutefois que son intérêt pour les jeunes, même pour sa fille était totalement dénué de sentimentalité, comme en témoigne cette phrase rapportée par la Petite Dame, Madame Théo van Rysselberghe, et par laquelle Gide s'enquêrait de sa fille: "Qu'est-ce que Catherine donne, ce matin?" (CAG 4, 329).

Max Marchand, dans sa thèse le Complexe pédagogique et didactique d'André Gide, prétend que la passion qu'avait Gide d'instruire rend compte de toute son oeuvre. Il suggère que "le pédagogue chez lui se cache derrière l'artiste, le professeur derrière le romancier, le sermonneur et le redresseur de torts derrière le poète" (Marchand, 9). L'une des raisons de "ce désir inavoué d'éducation" (id., 277) est, selon le critique, que

tout son comportement sexuel l'invite à rechercher les jeunes gens pendant que sa pudeur native le pousse à cacher tout ce que cette attitude peut avoir de sordide sous des buts plus nobles d'éducation, en feignant, dans ses écrits, de présenter des rapports élevés de maître à disciple à la manière de Socrate (id., 278).

"Patient et ferme, conclut Max Marchand, il pouvait bien apparemment laisser toute liberté à son élève: il savait bien qu'il arriverait à le conquérir. Ce n'était qu'une question de temps" (id., 280). Les ennemis de Gide comme Georges Bernanos, Henri Massis, Henri Béraud, n'ont voulu voir dans l'intérêt de Gide pour les jeunes que l'expression de ses goûts pédophiles. Cette opinion exagérée est certainement injuste et imméritée, comme nous serons amenés à le découvrir. Gide a d'ailleurs assuré, dans Ainsi Soit-il, que "[ses] nombreuses amitiés sont demeurées complètement exemptes de toute intrusion sensuelle (...), aussi chastes qu'il se devait: de là leur solidité, leur durée" (J, II, 1242).

Nous avons adopté la définition de l'adolescence que donne Alberta Labuda dans sa thèse les Thèmes de l'adolescence dans l'oeuvre d'André Gide: "L'adolescence désigne l'ensemble des mutations qui s'accomplissent dans l'être humain entre la douzième et la vingtième année environ, et aboutissent progressivement à transformer au point de vue physique et mental l'enfant en adulte" (id., 17). Nous n'avons

cependant pas jugé utile d'inclure dans les limites de cette thèse le jeune qu'elle nomme "l'adolescent tardif" (id., 185) et qui peut atteindre l'âge de vingt-cinq ans - le Tityre de Paludes en est un exemple. Ce phénomène qui se situe en dehors de la norme est un cas presque pathologique et ne nous concerne pas dans l'étude présente.

La période de la vie précédant l'adolescence, et représentée dans l'oeuvre gidienne, c'est à dire l'enfance jusqu'à l'âge de douze ans, a fait l'objet d'une excellente analyse de la part de D. A. Steel dans sa thèse, le Thème de l'enfance dans l'oeuvre d'André Gide; notre étude commence donc, "grosso modo", là où s'arrête celle de D. A. Steel. Cependant, comme certains traits de l'enfant se retrouvent chez l'adolescent et que l'enfance bien souvent permet de comprendre l'adolescence, il se trouvera nécessairement des régions où notre travail recouvrera le sien. Après avoir étudié l'enfance propre de Gide, et les influences littéraires qui l'ont marqué, D. A. Steel a analysé, dans sa thèse, les différents types d'enfants qui se trouvent dans l'oeuvre gidienne: l'enfant élève, l'enfant nomade, l'enfant naturel, l'enfant dévoyé, l'enfant échanson. Il s'est attaché à montrer comment Gide a libéré l'enfant du cliché littéraire qui le représentait jusque là comme ingénu, innocent, angélique, et comment il a entrepris de "le restituer sous son aspect véridique dans le roman" (Steel, 372). Il a étudié les raisons de l'intérêt profond de Gide pour l'enfance, qui sont aussi celles de son attachement pour l'adolescence. "Désireux d'assainir et son âme 'moisie' d'intellectuel protestant et la littérature renfermée du symbolisme, c'est vers l'enfance qu'il se tourne pour qu'un souffle frais et revigorant leur apporte du nouveau" déclare Steel (id., 382).

Il ne nous a pas été nécessaire d'étudier d'une manière approfondie et exhaustive l'adolescence de Gide lui-même, qui a inspiré la peinture d'une grande partie de ses adolescents - ceci a fait l'objet de l'oeuvre magistrale de Jean Delay, la Jeunesse d'André Gide - non plus que de replacer Gide dans son époque, pour expliquer la présence et l'importance des jeunes dans son oeuvre - Justin O'Brien, Alberta Labuda et D. A. Steel ont indiqué que Gide reflète en vérité l'orientation de la pensée de son temps vers l'adolescence.

Dans sa thèse, les Thèmes de l'adolescence dans l'oeuvre d'André Gide, soutenue en 1963, Alberta Labuda a décrit les processus caractéristiques du développement de l'adolescent d'une manière générale, et le climat social et psychologique de l'époque de Gide - ce que nous n'aurons donc pas à refaire. Elle a noté les manifestations psychiques qui accompagnent

la transformation pubertaire - hyperémotivité et instabilité d'humeur, "sentiment d'inquiétude, de malaise diffus" (id., 21), "éveil de l'intérêt et de l'activité sexuelle, (...) rapide développement intellectuel, (...) naissance de nouvelles formes d'activité" (id., 22); elle a signalé le phénomène de l'amitié juvénile "sélective, ombrageuse, exclusive, portée à la jalousie" (id., 23). Durant cette période, constate-t-elle, "la pensée de l'enfant, de naïve et égocentrique, devient alors capable d'un raisonnement logique (...), se socialise et devient critique" (id., 26). Après avoir fait une historique de l'hébélogie française entre 1900 et 1940, et noté certaines constantes de l'étude psychologique et littéraire de l'adolescence, Alberta Labuda a défini d'une manière générale la mentalité de l'adolescent - "égotisme subjectif succédant à l'égoïsme naïf de l'enfance et anticipant l'objectivisme de l'adulte" (id., 51-52). Elle a signalé les processus de pensée de cette mentalité - "la rêverie, la dialectique, l'introspection", la "disponibilité" (id., 52), "l'aspect par excellence ludique du psychisme juvénile" (id., 53); elle a analysé en détail le climat intellectuel des années qui vont de 1890 à 1930, que l'oeuvre de Gide, dit-elle, reflète dans une grande mesure: le malaise de la fin du siècle, à l'origine du climat de crise intellectuelle qui règne au début du vingtième siècle, et qui se caractérise par la révolte et l'anarchie, est suivi par l'ardent besoin de foi de la période 1900-1914, puis, après 1914, par une crise d'originalité qui s'exprime dans la littérature par le leitmotiv de l'évasion, et ensuite, à partir de 1920, par une littérature d'élargissement et d'approfondissement psychologique qui rejoint "l'ancienne tradition libérale et rationaliste de la pensée française" (id., 73). Alberta Labuda a rapidement passé en revue la littérature d'après-guerre qui porte "l'empreinte toute puissante de l'adolescent" (ibid.), les influences littéraires qui ont marqué Gide - ses "rencontres livresques" - puis elle a étudié le milieu social, religieux, familial dans lequel vécut Gide. Elle fait la genèse des thèmes littéraires dans son adolescence, reconnaissant avec Jean Delay que "la jeunesse d'André Gide contient toutes les situations et tous les personnages du drame dont son oeuvre sera le dénouement" (Delay, I, 30). Elle partage l'opinion du Dr. Delay, selon qui Gide est resté un éternel adolescent, qui a vécu toute sa vie dans cet "état de dialogue" (J, I, 777) caractéristique de l'adolescence, avec ses difficultés et ses contradictions, qui n'a pas "voulu sortir

de sa crise de jeunesse, afin de ne lui donner d'autre dénouement que l'oeuvre entière" (Delay, II, 637). "Cet état de dialogue, confirme en effet Gide dans son Journal, qui, pour tant d'autres, est à peu près intolérable, devenait pour moi nécessaire. (...) Il m'invitait (...) à l'oeuvre d'art et précédait immédiatement la création, aboutissait à l'équilibre, à l'harmonie" (J, I, 777-778). Alberta Labuda estime que Gide a gardé une mentalité juvénile toute sa vie et que sa crise de juvénilité s'est terminée par "une cristallisation de la personnalité" (Labuda, 148). "Dans la vie mentale de l'adulte, persistent les caractères spécifiques de la psychologie de l'adolescent intensifiés par ceux du névrosé" (ibid.). Citant Pierre Herbart, (Herbart, 30) elle affirme:

'Si l'on admet (...) que l'expression la plus accomplie de la virilité se trouve dans le sens et la revendication des responsabilités', il est clair qu'André Gide, à 60 ans passés est toujours loin de l'avoir réalisée: c'est un adolescent (Labuda, 150).

Nous serons amenés à contester cette conclusion.

Analysant les caractères propres aux adolescents gidiens, Alberta Labuda retrouve les traits relatifs au psychisme de l'adolescent qu'elle avait signalés plus tôt. Elle montre que, tout au long de l'oeuvre gidienne, ils restent les mêmes; les thèmes sont permanents découlant de la psychologie de l'adolescent; seul leur traitement change - nous assistons simplement à une objectivation du jeune héros:

L'adolescence personnelle et individualiste qui fut son point de départ, d'expérience intérieure et purement subjective, s'objectivise au cours de sa maturation et s'étoffe d'une observation des autres, progressivement plus réaliste (id., 81).

La justesse de cette constatation ne peut être mise en question. "A partir des Caves du Vatican, affirme-t-elle, s'accuse le réalisme de la présentation des thèmes de l'adolescence, à ce point de vue les Faux-Monnayeurs atteignent le sommet psychologique et artistique de sa création" (id., 73). Alberta Labuda ne découvre donc aucun changement chez l'adolescent d'un bout à l'autre de l'oeuvre gidienne, si ce n'est un plus grand réalisme dans sa présentation, un plus grand étoffement de son personnage, à partir des Caves du Vatican. Elle découvre même à la fin de la vie d'André Gide un revirement de l'artiste vers le climat métaphysique de son adolescence: "Le message ultime de Thésée représente encore la fidélité gidienne à celui de sa juvénilité" (id., 343). Quant aux valeurs accentuées chez Thésée - "l'effort, la contrainte,

la tension" ne sont-elles pas "un lointain écho du climat de l'adolescence waltérienne auquel semble décidément revenir l'auteur pendant les vingt dernières années de sa vie"? suggère-t-elle (ibid.). Elle conclut que "l'évasion vers le rêve d'un monde spirituel" que Gide incarne en Oedipe, "apparaît comme conclusion de l'échec de l'engagement d'un individu qui n'a pas su faire sa révolution" (id., 345).

Là, également, les conclusions d'Alberta Labuda ne nous semblent pas justifiées et nous devons les refuter.

Nous avons cru, au contraire, détecter une évolution dans la nature même des adolescents gidiens, parallèle aux changements qui s'effectuent en leur auteur; la trajectoire que suivent les premiers correspond à celle parcourue par le second, qui est modifiée par un certain nombre de faits marquants dans sa vie: son expérience à Biskra qui détourne son attention de lui-même et la dirige vers les autres adolescents, l'écriture de la Porte étroite qui lui permet de se libérer des remords qui l'enchaînaient au passé - à partir de ce moment, l'attention de son oeuvre pourra être centrée sur l'adolescent autre que celui qu'il avait été -, enfin sa passion pour Marc Allegret. Nous avons donc analysé chaque adolescent successif pour découvrir son originalité par rapport au précédent, et essayer de déterminer cette évolution.

Cécile Delorme, dans son article captivant, Narcissisme et Education dans l'oeuvre romanesque d'André Gide, étudie les rapports entre enfants et parents du point de vue psychanalytique; elle donne une importance considérable à la mère dans le développement du fils: celui-ci ne pourra s'affirmer qu'en s'opposant à une mère castatrice qui veut émasculer son fils pour s'approprier sa force et sa virilité. "Toute mère, affirme Cécile Delorme, est (...) inconsciemment une agressive courtisane" (Delorme, 67), "qui retient son fils auprès d'elle pour être un homme à travers lui, en se servant de lui contre lui-même" (id., 73).

De plus, elle ne voit aucun changement possible dans la personnalité de l'adolescent: il est né "homme", c'est à dire, fort et viril, "ou homme manqué", affirme-t-elle - "on a ou on n'a pas la 'grâce', c'est à dire, le pouvoir de passer outre" (id., 120). Elle conclut:

Il n'y a donc pas, à proprement parler d'exemple d'éducation dans les romans de Gide, au sens où l'éducation consiste à structurer ce qui au départ n'a pas de structures - autrement dit à faire d'un enfant, définitivement, un adulte. Il n'y a pas, pour Gide, de

summa divisio entre l'enfant et l'adulte: il n'y a que des hommes et des hommes manqués - dont les femmes; d'un côté, ceux qui peuvent être Soi - 'cet homme unique' -. De l'autre, ceux qui ne le peuvent pas, par décret d'une obscure fatalité (ibid.).

Quoiqu'il présente un grand intérêt et une originalité certaine, le jugement de Cécile Delorme découle d'une vue partielle des adolescents gidiens. Il nous a semblé au contraire que, lorsque Gide a commencé à situer ses adolescents dans des familles bien caractéristiques, il a attribué au père un rôle très important dans la formation de l'enfant; il nous a paru que l'écrivain s'était attaché à établir un lien entre la personnalité du père de famille et celle de l'adolescent, déterminée également par l'éducation reçue, même si ces influences n'agissent que d'une manière très subtile, et quoique Gide nous mette en garde, lorsqu'il affirme dans ses Feuillets: "Le déterminisme auquel il semble bien que notre esprit, non plus que notre corps, ne puisse échapper est si subtil, répond à des causes si diverses, si multiples et si ténues, qu'il paraît enfantin de chercher à les dénombrer, et plus encore à les réduire" (J, I, 813). Nous ne nous proposons pas de "dénombrer" toutes les influences qui ont pu agir sur les personnages d'adolescents gidiens, et encore moins de les réduire, mais d'en singulariser certaines qui nous permettront d'éclairer d'une lumière différente la personnalité de l'adolescent, bien conscients cependant, s'il nous est permis de répéter les mots de Gide, que "toute tentative de simplification, d'unification, de réduction par le dehors" (Nouveaux Prétextes, 168) risque de trahir les intentions de l'auteur, la subtilité de sa pensée.

P R E M I E R E P A R T I E

L'ADOLESCENT PROJECTION DE L'AUTEUR

CHAPITRE I

LES CAHIERS D'ANDRÉ WALTER: L'ADOLESCENT VICTIME DE LUI-MÊME

A l'époque où il écrivait les Cahiers d'André Walter, Gide était un adolescent sérieux, studieux, solitaire et surtout introspectif. Une religion puritaine l'avait habitué à dissocier en lui l'âme, principe de Bien, et le corps, principe de Mal, source de souillure. Enivré de pureté et de vertu il était écartelé entre un mysticisme exaltant et les "revendications" de sa chair. Pour délivrer son esprit du poids qui l'écrasait, il écrivait les Cahiers, dans lesquels il versait ses pensées, ses doutes, ses ferveurs, y contemplant son image comme Narcisse se mirait dans le ruisseau, comme il faisait André Walter se mirer dans le roman qu'il écrivait. Avant de commencer les Cahiers, il avait entrepris un roman, la Nouvelle Éducation sentimentale (OC, I, 3-4), raconté à la troisième personne, dans la veine traditionnelle, et inspiré de l'Éducation sentimentale de Flaubert, "dont le héros, Frédéric Moreau, rapporte Jean Delay, lui paraissait avoir quelque ressemblance avec le futur héros du roman qu'il projetait, et qui lui ressemblait comme un frère" (Delay, I, 393). Il est significatif que Gide ait abandonné ce projet et opté pour une forme qui convenait mieux à son tempérament, à ses soucis du moment: le journal intime, qui allait refléter le monde intérieur de l'adolescent qu'il mettait en scène. Il nous faisait pénétrer dans le courant de conscience de son héros, c'est à dire, puisque celui-ci était une projection de lui-même, le sien propre.

L'adolescent des Cahiers ne donne aucun détail sur lui-même, ce qui est normal puisqu'il tient un journal intime. Mais l'ami de Gide, Pierre Louis, était censé faire oeuvre de biographe dans une Préface qui ne parut que dans la première édition des Cahiers, l'édition Perrin, et sous le nom de Pierre Chrysis, ami d'André Walter, donnait au lecteur des renseignements sur le jeune héros (Delay, I, 484). Par ce truchement, Gide nous apprenait qu'André Walter était né le 20 décembre 1870, en Bretagne - région où l'auteur lui-même, plus tard, affirmait qu'il aurait préféré naître s'il avait eu le choix. ("La Normandie et le Bas Languedoc", Prétextes, 71).

André Walter était le fils d'une mère catholique et bretonne et d'un père protestant et saxon. Le biographe nous dit:

Son père était de race saxonne, sa mère, originaire de Cornouailles. L'influence allemande avait donné à son caractère cette teinte métaphysique que son style reflète sans cesse. Il tenait de la race maternelle cette vaillance de coeur toute bretonne, cette volonté austère et souvent religieuse (Préface des Cahiers, éd. Perrin, citée par Delay, I, 484.).

Gide faisait donc de son héros un adolescent divisé comme lui-même, et comme lui, "fruit de deux sangs, de deux provinces et de deux confessions" (J, I, 959).

Gide supprima dans les éditions qui suivirent, cette préface qui offrait tant de détails matériels sur son héros, peut-être parce que ses rapports avec Pierre Louis, alias Pierre Chrysis, s'étant refroidis, il n'y avait plus de raisons de respecter la promesse qu'ils s'étaient faite l'un à l'autre d'être présents dans l'oeuvre l'un de l'autre (Delay, I, 430, 470). Mais surtout, en supprimant les détails biographiques, Gide rendait le personnage de Walter plus éthéré, plus élusif, et le roman, d'une part plus subjectif, d'autre part plus généralisé; il espérait que pourrait s'y reconnaître tout adolescent qui souffrait des mêmes maux. En effet, il pensait que ses tourments devaient être communs à toute sa génération: "Mon livre, pensais-je, répondait à un tel besoin de l'époque, à une si précise réclamation du public, que je m'étonnais même si quelque autre n'allait pas s'aviser de l'écrire, de le faire paraître, vite, avant moi" (J, II, 524).

Gide puisa copieusement dans sa propre vie pour écrire ses Cahiers. Il utilisa certains passages de son Journal: "J'avais pris l'habitude de tenir un journal, par besoin d'informer une confuse agitation intérieure; et maintes pages de ce journal ont été transcrites telles quelles dans ces Cahiers", confiait-il dans Si le Grain (J, II, 506). La page où André Gide dit avoir reçu une lettre de Pierre (Pierre Louis) est recopiée mot pour mot dans les Cahiers: "Une lettre de Pierre, avec un envoi de livres. Il me parle de Paris, de la lutte et des premiers triomphes..." (CAW, 64. Delay, I, 463). Seule la date de cette page diffère: elle est datée de juin 1887 dans les Cahiers, mais fut écrite en 1890, vraisemblablement en juin 1890, alors que Gide s'était isolé à Menthon pour écrire son livre.

Les Cahiers contiennent aussi des conversations que le jeune

écrivain avait eues avec sa cousine Madeleine Rondeaux, dont il utilisa même le prénom dans un certain nombre d'exemplaires avant de le remplacer par Emmanuèle.

Gide prêtait à André Walter le grand amour que lui-même éprouvait pour sa cousine, et "qui formait proprement l'axe du livre, et autour de quoi [il] faisai[t] tout le reste graviter" (J, II, 506). Madeleine si modeste, si discrète, fut peignée par ce manque de discrétion qu'elle déplora dans son Journal - "tout est nous et à nous, là-dedans. (...) Cependant, André, tu n'avais pas le droit de les écrire [ces Cahiers](...) et ce premier essai, si plein de promesses au point de vue de l'Art, est une faute devant la Conscience" (B, 36, 18). La mère d'André Walter, comme celle de son auteur, n'approuve pas cette union entre cousins.

Enfin, André Walter exprime toutes les angoisses, toutes les "interrogations", les "débats intérieurs", "les troubles" de son auteur - celui-ci le confirmait plus tard, dans Si le Grain (J, II, 506).

André Gide fit écrire Allain à André Walter pour les raisons mêmes qu'il avait, lui, d'écrire les Cahiers: "J'ai la tête encombrée de mon oeuvre" écrivait-il dans son Journal (J, I, 16). Il rêvait à cette oeuvre depuis deux ans. C'est donc pour s'en libérer qu'il écrit son drame. Plus tard seulement, il s'imagina, à la publication des Cahiers, qu'il avait écrit son livre pour vaincre les réticences de sa cousine et obtenir sa main. André Walter écrit parce qu'il a "besoin d'écrire" (CAW, 106), "car enfin, s'exclame-t-il, ma tête en éclate de la pression des émotions accumulées" (ibid.). "Je délivrerai ma pensée de ses rêveries antérieures, pour vivre d'une nouvelle vie; quand les souvenirs seront dits, mon âme en sera plus légère" (CAW, 21). Mais alors qu'André Walter essaie de se libérer des souvenirs seulement, pour vivre "une nouvelle vie", André Gide, en écrivant les Cahiers tenta une libération plus importante.

Il n'y a pas coïncidence parfaite entre André Gide et son héros. Au contraire, André Walter s'identifie entièrement avec Allain, il est Allain; il utilise indifféremment la première personne, la troisième personne ou le nom Allain pour parler de lui-même. En l'espace de quelques lignes, il passe d'une forme à l'autre: "La terreur des témoins qu'autrefois j'invoquais..." est suivi peu après par: "Il se terrifie de cette grandvue de témoins qu'il invoquait" (CAW, 154); ou encore: "La nuit, (...) j'ai contemplé mon image" (CAW, 147) - "Allain a jeté sur l'image un grand drap étendu; - dessous elle est emprisonnée, - je ne la vois plus -" (CAW, 148).

Tandis qu'André Walter, ne regardant qu'en lui-même est complètement coupé du monde qui l'entoure et qu'il méprise, André Gide, du moins au moment où il écrivait ses Cahiers semble capable de s'intéresser au monde extérieur, comme le montre sa correspondance avec sa mère. Alors qu'il voyageait vers Menton où il comptait écrire son livre, il décrivait pour elle, avec force détails, des paysages qui l'avaient frappé, Chambéry et ses approches, les maisons avec leurs croix, leurs "toits avançants", "des prés pleins de fleurs - une alliance exquise de sauges bleu ponceau et de saint foin (sic) couleur pêche..." (Lettre de Gide à sa mère, 28 mai 1890, citée par Delay, I, 447). Il raconte longuement à sa mère son installation à Menton, ses déboires, l'arrivée de son piano, etc.. Ces détails de la vie de tous les jours sont absents des Cahiers. Et pourtant, comme le fait remarquer Daniel Moutote, les paysages décrits, même dans ses lettres, sont "déjà des paysages nécessaires, recomposés au moment où il écrit" (Moutote, 25). "Bleu ponceau, continue Moutote, l'image est surréaliste! Quant à saint foin, elle témoigne d'un surréalisme voyant. Décidément André Walter se promène les yeux au ciel!" (ibid.). En effet, Gide confirmera plus tard dans Si le Grain: "La préoccupation où je vivais avait ce grave inconvénient d'absorber introspectivement toutes mes facultés attentives" (J, II, 506). Le jeune Gide tenta une fois, armé de son Schopenhauer, l'escalade d'un beau pic. Mal lui en prit! "Eh! bien! encore une fois je me suis promis que je ne recommencerai plus ces ascensions. C'est abrutissant, inutile au possible" (Lettre de Gide à sa mère, 16 juin 1890, citée par Delay, I, 458). Quelque temps plus tard, influencé par les Symbolistes, Gide se détournait complètement du monde qui l'entourait; et c'est en vrai André Walter qu'il voyageait en Belgique et en Hollande. Schopenhauer l'accompagnait encore. Il notait dans son Journal (J, I, 25) et racontait à Paul Valéry comment il visitait ces pays,

penché sur un livre, entre des feuillets alternés, méditatif et contempteur du reste, (...) - Je sais (...) bien que parfois, quand je levais les yeux, je percevais des paysages - mais j'ignore maintenant jusqu'à si j'ai voyagé (Lettre de Gide à Valéry, août 1891, Corr., 114).

Les descriptions de lieux sont absentes des Cahiers. Les paysages n'ont aucune importance en eux-mêmes, car le drame est tout subjectif, et seule l'émotion compte. "Pas le paysage lui-même: l'émotion par lui

causée" (CAW, 31). Nous savons rarement où se trouve le héros. Il mentionne des menhirs à L^x M^{xxx}, un voyage en Auvergne, une visite à la Grande Chartreuse, il se trouve à Poubazlanec en septembre 1887, à Antibes le 5 novembre 1888. Mais ces détails sont donnés en passant. Le plus souvent, les lieux sont indiqués par des initiales: H^{xxx}, Le S^{xxx}, R^{xxx}... Le drame est abstrait du monde réel, et intériorisé: "Tout s'est joué dans l'âme; il n'en a rien paru" (CAW, 22).

Si André Walter mentionne le nom de villages dans les Alpes - Sallanches, La Giettaz, Bluffy (CAW, 110), c'est parce qu'il aime leur sonorité musicale, évocatrice: "Bluffy, nom de fiord, frileux, boreal, bleu de brumes" (ibid.), mais c'est aussi parce que ces noms provoquent en lui certaines émotions dont il jouit: la tristesse, le regret, le soir du départ, de laisser derrière lui "comme une traînée de tendresse" (ibid.).

La solitude complète permet à Gide comme à André Walter d'écrire son oeuvre sans être distrait. André Walter doit s'isoler, créer le vide autour de lui pour que la vie de l'esprit puisse s'épanouir. André Gide prétendait en 1889 "s'enfermer [dans une chambre d'étudiant], avec le rêve de son oeuvre, et n'en sortir qu'avec elle achevée (J, I, 13).

Plus tard, à Menton, il accueillait avec plaisir le mauvais temps qui le forçait à rester cloîtré. "Il neige sur les hauteurs, il pleut dans la vallée - (...). Pour moi, je m'en réjouis fort, car je n'ai plus le coeur partagé entre la volonté de faire de l'exercice et le désir du travail" (Lettre de Gide à sa mère, 1^{er} juin 1890, citée par Delay, I, 451). Mais alors que le jeune écrivain avait besoin d'une contrainte extérieure qui le forçât à rester enfermé dans sa chambre pour travailler, au lieu de sortir "faire de l'exercice", comme il aurait dû le faire, son héros, méprisant les besoins de son corps, reste enfermé sans remords - les courses épuisantes auxquelles il s'adonne parfois ont d'autres fins. Dans sa cellule isolée, les rideaux tirés, la lampe allumée en plein jour, "la pensée projetée s'illumine" (CAW, 127-128). Rien d'autre n'existe.

Il arrive qu'André Gide fasse décrire un paysage à André Walter, mais alors, ce paysage est le miroir d'un état d'âme, d'une situation, d'une intimité. Au cours d'une promenade, en août 1888, André et Emmanuèle admirent la vue depuis le sommet d'une colline: les formes estompées par la brume, les teintes pastel - les fermes blanches, la lande rose, les roches grises, reflètent la douceur de ce moment où Emmanuèle et André sont si proches l'un de l'autre. Si André note que "les feuillages de deux châtaigniers se mêlaient au dessus de nos têtes" (CAW, 72), c'est parce que l'intimité des deux châtaigniers reproduit

celle qui rapproche les deux jeunes gens. La nature elle-même est pénétrée d'amour et de paix: "L'air frissonnait d'un bruissement d'amour; (...) une sérénité radieuse, une tendresse pénétrante, semblait émaner des choses" (CAW, 73). C'est de sa tendresse qu'André Walter pare la nature, c'est son état d'esprit qu'il veut retrouver dans la nature. De même, en ce jour radieux de juin 1889, la joie d'André Walter fait écho à la joie de la nature. Voilà qui est bien étrange, car il en est arrivé, dans son rappel du passé, à la maladie et à la mort de sa mère, et au mariage d'Emmanuèle. Et pourtant il écrit: "Et ce qui reste maintenant, c'est de la joie..." (CAW, 87). "Quelque soir, revenant en arrière, je redirai les mots de deuil... - mais aujourd'hui le ciel luit trop gaiement, trop d'oiseaux chantent. J'ai du printemps plein la tête" (ibid.). André Walter a une bonne raison d'être heureux: il vient de faire une découverte capitale; il vient de reconnaître ce qu'il croit être la solution à son problème.

Mais plus tard, en septembre 1889, il est plongé à nouveau dans le désespoir: la réponse qu'il avait pensé trouver à son dilemme n'en est pas une. Alors, le deuil de la nature répond au vide de son âme:

Une lueur de deuil était épandue sur toutes choses (...); la rive et les flots étaient gris, d'un gris mourant de crépuscule. C'était triste comme si le soleil mort avait fait porter son deuil aux choses. - Oh! le crépe du crépuscule! (CAW, 166)

Nous retrouvons nombre de clichés romantiques sous la plume d'André Walter: les "rayons morts" (ibid.), les "clartés défuntes", les voix des flots "qui semblaient trépassées..." (CAW, 167). Le romantisme échevelé du personnage révèle celui de son auteur. Mais alors que ce dernier faisait se prendre au sérieux son jeune héros, lui-même se voyait avec un certain humour, comme le révèle cette phrase de son Journal: "J'ai assez de larmoiements dans mon âme pour irriguer trente livres!" (J, I, 21).

Ainsi, André Walter prête ses émotions à la nature dans laquelle, en vrai Narcisse, il trouve un reflet de lui-même. Quand il écrit "un chant de vent dans les pins balancés me semblait chanter mes langueurs au gré des strophes récitées" (CAW, 26), il est en parfaite communion avec elle. Bien plus, il se place au centre du monde, comme l'indique le verbe "me semblait", il fait graviter le monde autour de lui, puis il le passe au filtre de son esprit. Il embrasse maintenant dans son

expérience l'univers entier, et enrichit d'autant plus sa vie affective; quand il pleure "aux feuilles tombantes, aux soleils couchants" (ibid.), la nature est devenue un prolongement de lui-même. Ou bien, aspirant à "ne pas s'enfermer en sa seule vie, en son seul corps" (CAW, 35), il essaie de se perdre dans le monde autour de lui, son "moi" voudrait s'y dissoudre, s'y oublier enfin, dans un effort pour annihiler "cette douloureuse résistance du moi" (CAW, 158). Son attitude indique la volonté de se dissoudre dans la nature, dans un "nirvana prodigieux où le 'moi' tout entier se fondrait s'abîmerait en extase" (CAW, 158). Mais pour lui, ce nirvana est impossible car Narcisse ne peut s'oublier assez pour se perdre dans le monde. Ce nirvana ne pourrait être "un bien qu'avec la saveur du néant goûtée dans le non-vivre même. Il y a négation" (CAW, 69). Pour "goûter" ce non-vivre, il faudrait être conscient et pouvoir garder "la volontaire conscience de son évanouissement; ce serait comme un néant voluptueusement perceptible" (CAW, 158). Cela est impossible: le mouvement centripète de pleine conscience, de concentration en soi, qui ramène tout à soi, annule le mouvement centrifuge de dispersion. Il est significatif qu'André Walter ait fait mourir Allain presque nu, au milieu de la neige, dans un ultime effort pour accomplir cette fusion avec un monde pur et blanc, harmonie et pureté auxquelles André Walter aspirait lui-même.

Le jeune introspectif ne respecte nullement la chronologie rationnelle quand il écrit, et il bouleverse le temps au gré des souvenirs et des émotions. Grâce à ses Cahiers, nous suivons le courant de pensée du héros, nous sommes témoins directs du drame dans lequel il se débat. L'impression qui résulte de l'enchevêtrement des époques, et des états d'esprit est celle d'une vie psychique si intense qu'elle frise le chaos intérieur.

Avec les plongées dans le passé, les plans et projets de livres pour le futur (CAW, 146), la juxtaposition d'états d'esprit qui datent d'époques différentes (CAW, 41), le temps perd son importance. "La pendule et la montre arrêtées - c'est l'heure indifférente; c'est le travail dans l'absolu sans plus de temps ni d'espace" (CAW, 127-128). Seule la vie de l'esprit compte, et elle est particulièrement intense, comme le révèlent les réflexions esthétiques, morales, philosophiques, religieuses, les réminiscences littéraires, les angoisses, les doutes dont les Cahiers sont chargés.

C'est parce que tout le drame se passe dans l'esprit de son héros que le jeune auteur néglige, comme nous l'avons déjà noté, les détails

matériels de la vie qu'André Walter mène. "Je n'écrivais et ne souhaitais rien écrire que d'intime, rappelle Gide dans Si le Grain; je dédaignais l'histoire, et les événements m'apparaissaient comme d'impertinents dérangeurs" (J, II, 506). André Walter exprime la même opinion, en 1890: "Pas un événement: la vie toujours intime - et pourtant la vie si violente. Tout s'est joué dans l'âme; il n'en a rien paru" (CAW, 22), presque exactement les mots de Dostoïevski dans une lettre à son frère, qui avaient dû frapper Gide parce qu'ils exprimaient si bien son attitude. "Le Subjectif" permet d'affirmer que Gide avait lu Dostoïevski avant de terminer son premier livre (CAG, I, 69). Ce dernier citera plus tard cette lettre dans sa conférence sur l'écrivain russe: "Pas d'événements extérieurs (...), pas d'accidents. Mais ce qui se passe dans l'âme, dans le cœur, dans l'esprit" (OC, XI, 179). Les détails qui, dans la Porte étroite rendent Jérôme et Alissa si réels, si vivants sont éliminés des Cahiers dont les personnages désincarnés, évanescents sont abstraits des contingences matérielles. Combien plus réel est Jérôme, que Gide situe dès la première page de la Porte étroite: "Je n'avais pas douze ans lorsque je perdis mon père. Ma mère, que plus rien ne retenait au Havre, où mon père avait été médecin, décida de venir habiter Paris, estimant que j'y finirais mieux mes études", etc. (R, 495).

Tout ce qui a enrichi la vie émotive d'André Walter, que ce soit un paysage, une anecdote, une émotion, quelques vers, est fidèlement noté. S'il mentionne un jour un départ - sans dire pourtant qui part, ni où - ce n'est que parce que ce petit événement est l'occasion d'un aveu d'Emmanuèle. "Ah! (...) jamais, André, tu ne sauras combien je t'aimais" (CAW, 55).

Quelques rares tableaux se détachent, avec des contours un peu plus précis, de l'ensemble embrumé du livre: la visite aux parents de l'enfant défunt, le retour de H^{xxx}, la rencontre avec la prostituée, la "nuit brûlante d'orage" où André Walter a interprété le scherzo de Chopin pour Emmanuèle - tous, dans le Premier Cahier, le Cahier Blanc. L'adolescent n'a pas encore coupé tout contact avec le monde extérieur. Quand André Walter évoque l'anecdote du retour de H^{xxx} par exemple, c'est parce que sa vie affective a été marquée par elle; son indifférence envers tout ce qui n'est pas son monde intérieur y est notable: tant qu'il fait encore assez clair pour lire, André et Emmanuèle sont plongés dans la lecture de l'Evangile dont André ne s'est pas séparé pour voyager. Quand l'obscurité est trop grande, ils laissent la pieuse lecture pour la prière. Puis ce retour dans le soir qui tombe est le prétexte d'une évocation littéraire: les deux jeunes

gens se récitent l'un à l'autre les vers de la Maison du Berger qui se prêtent si bien à l'occasion. Ils se plaisent à citer les poètes non pour la beauté des vers, "non point que nous sentions au travers d'eux, dit André plus loin, mais eux surtout rappelaient tant de choses" (CAW, 58): les vers évoqués les rapprochent l'un de l'autre. Cet épisode n'a d'importance pour André Walter et n'a été noté par lui que parce qu'il a été l'occasion d'une plus grande intimité entre lui et Emmanuèle, donc d'un enrichissement de sa vie émotive - "tous deux nous gardions dans l'âme le souvenir d'une intimité plus secrète" (CAW, 31).

Comme tout héros romantique conventionnel, André Walter aspire à la solitude et affectionne la mélancolie. Dans la solitude, il se berce de vers appris, surtout ceux qui nourrissent sa tristesse. La solitude permet à Narcisse de se contempler à loisir et de vivre dans le monde subjectif qu'il a créé.

L'adolescent fuit la compagnie des autres, surtout s'ils sont en bande joyeuse, pour aller s'attendrir au moyen de la musique, et pleurer seul.

Après le parler franc et les rires, (...) je regagnais tout seul ma chambre; puis, au piano, je jouais bien avant dans la nuit, bercé d'une langueur songeuse, et longtemps encore (...) assoupi à demi de lassitude ou de tristesse, je pleure (CAW, 109).

Notons qu'à l'exception d'Emmanuèle, "les autres" ne sont jamais identifiés - ils n'ont aucune importance pour André Walter - même Pierre que, seul, il nomme, n'est aucunement individualisé: il n'est que le destinataire d'une lettre citée par André Walter, ou bien l'expéditeur de livres et de nouvelles de Paris qui fouettent l'énergie du jeune homme et réveillent ses ambitions. Pierre ne compte que parce qu'il provoque chez André Walter une réaction intéressante dont celui-ci entretient longuement son journal, car une seule personne intéresse Narcisse: lui-même.

Il ne faut donc pas se méprendre sur le sens de la phrase: "Ne pas s'enfermer en sa seule vie, en son seul corps; faire son âme hôtesse de plusieurs. Savoir qu'elle frémisse aux émotions d'autrui comme aux siennes" (CAW, 35). Ce n'est pas parce qu'il s'intéresse aux autres, ni parce qu'il veut les comprendre, qu'André Walter préconise cet élan vers autrui - ce mouvement est inconnu de Narcisse; pas plus pour que son âme oublie "ses douleurs propres en cessant de se

contempler seule" (CAW, 35). C'est en réalité pour épaissir sa propre vie, pour enrichir son expérience affective qu'André Walter se tourne vers les autres. Cette attitude est, en fait, une corollaire du narcissisme. L'emploi du verbe "savoir" transforme cet apparent élan vers autrui en un retour vers soi-même. André Walter s'observe encore, il sait que son âme frémit, il est pleinement conscient de son émotion et il en jouit.

De même, ce qu'André Walter appelle "charité" est non un mouvement désintéressé vers autrui, mais un moyen d'intensifier et de varier sa vie émotive, "car ce qui fait le coeur charitable, c'est la puissance d'imaginer les douleurs d'autrui en soi, de les faire siennes. La vie de l'âme en est ainsi multipliée" (CAW, 49): voilà le but. La corollaire, "puis la douleur s'allège à se sentir compatie" (ibid.) n'est que secondaire pour cet égocentrique.

Ainsi, dans la vieille chaumière où de pauvres gens veillent leur enfant mort, André Walter est gêné, parce que trop conscient de lui-même; il s'observe constamment et se sent de trop. Incapable de s'oublier, il ne peut communiquer avec les parents. "Je m'efforçais de leur parler, mais je m'embarrassais d'idées trop hautes; (...) je ne sais pas me faire humble" (CAW, 45-46). Introverti comme il l'est, il ne trouve pas facile toute communication avec autrui. Et quand il s'évertue à faire quelque chose pour les pauvres parents, ne s'occupant que d'Emmanuèle, c'est pour qu'un sourire le récompense - il n'est encore occupé que de lui-même. Emmanuèle, au contraire, connaît instinctivement les mots sincères qu'il faut dire, les gestes simples qu'il faut faire pour montrer sa sympathie.

Comme tout être introspectif, André Walter est trop conscient de lui-même pour être naturel. C'est pourquoi son attitude, surtout lorsqu'il pleure aux feuilles qui tombent, aux soleils couchants, ou tout seul dans sa chambre, semble bien affectée. Mais s'il se complaît dans cette pose romantique, c'est parce qu'elle convient le mieux à son tempérament, parce qu'elle reflète le mieux sa nature tourmentée. André Walter éprouve de grandes difficultés à faire transparaître ses émotions et à les exprimer fidèlement, ce dont il se soucie le plus, car "comprendre, cela n'est rien", dit-il (CAW, 60). Comprendre les autres n'est pas important; nous verrons que lorsqu'il s'agit d'Emmanuèle, André Walter fait montre d'une grande insensibilité, d'une cruelle inconscience. "Mais se faire comprendre! Voilà la gêne et l'angoisse" (ibid.). Le mouvement vers autrui n'est pas essentiel pour Narcisse. C'est le

mouvement d'autrui vers lui-même, cet être infiniment intéressant, qu'il veut provoquer, et comme gestes et paroles sont des truchements bien grossiers pour faire apprécier à autrui les plus "impondérables transports" (ibid.), il s'étudie longuement devant une glace, il analyse son regard les "alignements de paupières", les "rapprochements des sourcils..." (CAW, 61), pour offrir à autrui l'expression fidèle des émotions qu'il ressent. "Comédien? Peut-être ...; mais c'est moi-même que je joue. Les plus habiles sont les mieux compris" (CAW, 61). Dans l'effort qu'il fait pour être sincère, il perd la spontanéité de son émotion originale. "La préoccupation de paraître ému supplante l'émotion sincère" (ibid.) - il est pris dans un cercle vicieux. Il se dédouble en celui qui éprouve l'émotion et celui qui observe l'autre pour essayer d'exprimer exactement ce qu'il éprouve. Dans la solitude, l'esprit n'étant préoccupé que de lui-même devient morbide. Ainsi, le narcissisme, la constante analyse de soi, aboutissent à la morbidité; Gide en a rendu son héros conscient, comme il l'était lui-même.

Pour André Walter comme pour tout héros romantique, la tristesse et le malheur sont préférables au bonheur, parce qu'ils permettent un plus grand enrichissement de la vie émotive - l'âme "s'endort dans les félicités" (CAW, 27).

Un autre source enrichissante d'émotion est enfin "l'amertume (...) douce du regret des choses que l'on n'a pas connues" (CAW, 111). "Oh! l'émotion, quand on est tout près du bonheur, qu'on n'a plus qu'à toucher - et qu'on passe!" (CAW, 108). André Walter répète encore, comme un leitmotiv, à propos de sa visite de la Grande Chartreuse, visite qu'il n'accomplira pas finalement: "Oh! l'émotion, quand on n'a plus qu'à toucher, - et qu'on passe..." (CAW, 110). Le renoncement, les regrets qui en résultent, provoquent une émotion douce-amère qu'André Walter prise plus que tout autre; le refus de posséder enrichit plus que la possession.

Il semble qu'il ne se passe rien dans la vie d'André Walter, qu'il n'ait à faire face à aucune obligation, qu'il ne prenne part à aucune des activités communes aux garçons de son âge. Le jeune homme met d'ailleurs en cause la valeur de l'action (CAW, 132). Pour cet intellectuel, seule la vie contemplative a du prix. Pendant qu'Emmanuèle vaque aux soins du ménage, lui la "poursui[t] d'une lecture commencée" (CAW, 32), l'attendant "sur l'escalier, aux portes de la cuisine" (ibid.). Il l'appelle alors "Marthe", parce qu'elle

s'agit "pour bien des choses" (ibid.) et pour lui, cette agitation est futile, inutile.

Par contre, il lit voracement; toutes les lectures d'André Gide à ce moment-là sont rappelées: Schopenhauer, Spinoza, Vigny, Verlaine, Baudelaire, les Goncourt, Flaubert, les Grecs - la tante Lucile avait offert à André les traductions de Leconte de Lisle grâce auxquelles il commença "de découvrir les Grecs qui eurent sur [son] esprit une si décisive influence" (J, II, 497). Au cours de ces lectures qu'il fait le plus souvent avec Emmanuèle, André Walter est brisé d'admiration, d'enthousiasme, comme lorsqu'il lit Shakespeare; "la vraie vie n'avait pas de ces enlèvements" (CAW, 23). Toute stimulation fait vibrer ce garçon hypersensible jusqu'à le briser de son intensité.

André Walter note pourtant que quelquefois il entreprend de longues marches, de grandes courses matinales dans la campagne (CAW, 164) qui provoquent l'ivresse des sens, suscitent de fortes émotions. "La caresse de l'air m'affolait, rappelle-t-il; je marchais comme dans le délire; mes sens aigus m'effrayaient presque par leurs vibrations extraordinaires" (CAW, 164). Signalons que cet état de surexcitation intense fait suite au rêve dans lequel le jeune homme a revu les enfants qu'il avait aperçus se baignant, la veille. Il est conscient de la sensibilité exaspérée de ses sens qui produit des impressions d'une intensité exceptionnelle.

Ces randonnées ont donc pour but de "multiplier les émotions", mais quelquefois aussi, elle peuvent favoriser la réflexion - "j'ai marché la nuit pour que rien ne me distraie (...), j'ai réfléchi" (CAW, 95). D'autres fois elles vont épuiser le corps pour calmer ses sens surexcités,

pour maîtriser l'inquiétude d'une puberté vagabonde. -
Les longues marches au soleil, à la pluie, dans la poussière des routes; l'esprit inerte, le corps tranquille: la chair contente -
et la nuit, le sommeil tout de suite, brutal et sans rêves (CAW, 109).

Walter met sur le compte d'une puberté - tardive - les troubles qui attendent à sa pureté.

Si ce jeune exalté aime la musique et s'y adonne, c'est parce qu'elle est particulièrement apte à provoquer des émotions violentes. Gide lui-même ne put se passer d'un piano pour chauffer sa ferveur à blanc, pour écrire les Cahiers. A Menthon, il avait fait monter avec de grandes difficultés un piano jusqu'à la chambre de son chalet, car il

jugeait qu'il lui était impossible d'écrire son livre sans l'inspiration de la musique. Son héros également se met au piano pour nourrir son exaltation: "J'avais joué le scherzo de Chopin (...), puis j'ai couru dans la campagne, grisé de sonorités, d'harmonies" (CAW, 40). Quand il était très jeune, "dans l'ignorance des choses pourtant entrevues", il rêvait de nuits d'amour devant l'orgue; la mélodie devenait presque tangible, "comme une Béatrice nuageuse (...) comme une Dame élue, immatérielle pure" (CAW, 43-44). La musique enchanteresse évoquait alors l'être idéal, immatériel qu'il aurait voulu aimer.

Lorsqu'il est au piano, André Walter s'enivre d'extase, donnant libre cours à sa ferveur, jusqu'à casser les cordes de l'instrument. "Le piano surmené frémissait de toutes ses cordes, mais, à trop vibrer, soudain, une s'est rompue. - Je m'arrêtai tremblant à l'incisif éclat de cette corde métallique" (CAW, 141). Quelquefois, il s'abandonne au "charme" de la musique qui aide à l'oubli de soi, à l'éparpillement du moi. Mais d'autres fois, il s'astreint à l'étude qui, par sa discipline, par l'effort conscient qu'elle exige, aide à la concentration, permet la volonté "attentive" et la pleine possession. "L'étude plutôt que la mélodie vague et complaisante où les nerfs s'alanguissent ou s'exaspèrent" (CAW, 115-116).

Le plus souvent pourtant, la musique est un moyen d'évasion hors de soi, de dispersion, un moyen d'atteindre au rêve.

Tout comme son auteur, qui avait connu une jeunesse solitaire de fils unique, s'évadait volontiers dans l'imaginaire, André Walter préfère les créations de son esprit et du rêve à la réalité - elles sont plus belles et plus vraies que celle-ci - "les choses DEVIENNENT vraies; il suffit qu'on les pense. C'est en nous qu'est la réalité; notre esprit crée ses Vérités" (CAW, 48). Dans ce monde subjectif irréel, la vie a beaucoup plus d'intensité. "La vie intense, voilà le superbe, dit-il: je ne changerais la mienne contre aucune; j'y ai vécu plusieurs vies, et la réelle a été la moindre" (CAW, 27).

Ainsi, quoique vivement attiré par la Grande Chartreuse, il ne veut pas la visiter. Il erre autour de l'auguste monastère, mais ne peut se décider à y pénétrer "de peur de déflorer peut-être un rêve si longtemps choyé" (CAW, 110). André Gide avait narré dans ses lettres à sa mère semblables velléités; lui non plus n'avait pas visité le couvent.

Le rêve permet de s'introduire dans le monde mystérieux et caché

des vérités transcendentales dans lequel il appartient aux âmes particulièrement sensibles de pénétrer. Grand admirateur de Baudelaire, tout imbu de Schopenhauer qu'il lit assidument, Gide fait exprimer à André Walter les idées qu'il développera dans le Traité du Narcisse: le monde visible n'est que l'apparence des vérités éternelles, immuables, transcendantes.

Tout comme son auteur, André Walter se croit choisi pour "manifester" ces vérités cachées (CAW, 132), qu'il peut appréhender, grâce à son intuition et non à sa raison.

Peu à peu, il perd tout contact avec le monde qui l'entoure. Les chimères dont il peuple sa solitude deviennent réelles. Au début, c'est volontairement qu'il perd "le sentiment de son rapport avec les choses" (CAW, 117). Par une puissance d'attention soutenue, il réussit à rendre réels le rêve, la chimère. Il en suggère la méthode: il faut "arriv{er} à contempler la chimère avec assez de fixité pour que {s}es yeux éblouis du mirage n'aient pas un seul regard pour les réalités ambiantes" (ibid.). Par un effort de volonté, il pourrait même abolir le temps. "Si c'est une image évoquée d'autrefois, j'oublierais que c'est autrefois, je la ferais toute présente, usurpatrice des réalités" (ibid.). A sa manière, André Walter tente de retrouver le temps perdu.

C'est alors qu'il peut voir les âmes des êtres disparus "aux regards familiers" errer autour de lui. Bien vite cependant ces présences l'emplissent d'épouvante, ses créations deviennent des hallucinations effrayantes dont il ne peut plus se libérer. André Walter analysant son héros Allain est parfaitement conscient de l'issue de sa philosophie. Avec une grande lucidité, il se rend compte que "l'ennui de la réalité le maintiendra prisonnier dans son rêve: il n'en sortira pas. La folie est au bout" (CAW, 129). Finalement la folie dans laquelle sombrent Allain, puis André Walter, est l'aboutissement de cette évasion dans le rêve, et du refus de reconnaître la réalité.

Dans le Cahier Noir, André Walter a non seulement perdu tout contact avec le monde réel, mais il en vient à perdre le sens de sa propre identité. Nous avons vu qu'au moment où il éprouve une émotion, il se dédouble en celui qui ressent l'émotion et celui qui observe l'autre. Il voudrait pouvoir se dédoubler encore pour devenir insensible à la peine - "la douleur présente, se la figurer déjà lointaine en arrière, se regarder en souffrir sans penser que c'est soi qui souffre" (CAW, 156). Nous avons remarqué que pour parler de lui-même, il utilise indifféremment la première, la troisième personne,

et le nom de son héros Allain auquel il s'identifie. Quand il contemple son image dans un miroir, il se dédouble en celui qui est dans la glace et celui qui se regarde et il doute de sa propre réalité.

Je plonge mes yeux dans ces yeux: et mon âme flotte incertaine entre cette double apparence, doutant enfin, comme étourdie, lequel est le reflet de l'autre et si je ne suis pas l'image, un fantôme irréel (CAW, 147).

Un troisième personnage apparaît alors, Allain, qui va essayer de supprimer le personnage emprisonné dans le miroir en jetant un drap sur l'image. André Walter s'est donc divisé en trois personnes: celle qui se regarde dans le miroir, l'image emprisonnée dans le miroir qui a une vie propre, et Allain. "Mais je la sens [l'image] vivante encore sous le drap, derrière le verre;-par crainte de son regard, je n'ose soulever le voile et je la sens, quand je me tourne, qui me regarde; c'est un souffle entre les épaules" (CAW, 148) - impression bien terrifiante pour ce jeune homme nerveux et émotif que celle d'un regard qui le fixe dans le dos!

Doutant de sa propre réalité, dans un monde irréel, André Walter est épouvanté par l'idée que le néant se cache derrière l'apparence des choses. "Exaspéré, il la crèverait [l'image dans le miroir], - mais la peur le retient de trouver aussi le fantôme et que le néant n'apparaisse derrière l'apparence brisée" (ibid.).

C'est aussi la peur du néant qui provoquera cette image d'Emmanuèle, plus tard - un grand trou noir recouvert d'une robe d'orfrois.

Peu à peu l'univers entièrement subjectif élaboré par André Walter s'effrite pour ne laisser que du vide. André Gide, en poussant dans son personnage jusqu'à son extrême limite, une tendance que lui-même avait, en découvre les dangers.

A ce moment-là, même Dieu n'est d'aucun secours pour André Walter. Dans le premier Cahier, pourtant, il n'a pas encore sombré dans les doutes qui le déchirent alors qu'il écrit le Cahier Noir. Il trouve du réconfort auprès de Dieu aux moments critiques de sa vie. Il se tourne vers Dieu lorsqu'il perd Emmanuèle: "Puisqu'il faut que je la perde, dit-il, que je te retrouve au moins, mon Dieu, - et que tu me bénisses d'avoir suivi la route étroite" (CAW, 20-21). L'illusion le tient, à ce moment, que c'est pour suivre la route étroite qu'il a accepté de perdre Emmanuèle. La lecture de la Bible est une source

de paix pour lui: quand il pleure ses "espérances flétries", il y trouve du réconfort (CAW, 77-78). A la mort d'Emmanuèle, il s'y replonge. Cette lecture, puis la prière, lui apportent "la douceur de se sentir un coeur candide, la bonne paix, et la sécurité d'une âme qui veut tout doucement croire" (CAW, 121-122).

Le sentiment religieux, éveillé chez André Gide vers les années 1886-1887 - il lisait alors abondamment les Ecritures comme il le confirme dans Si le Grain (J, II, 499) - renforçait chez lui celui qu'il éprouvait pour Madeleine; "il n'en différait point; on eût dit qu'il l'approfondissait simplement" (ibid.). De même, son jeune héros, en se rapprochant de Dieu pense se rapprocher d'Emmanuèle. Il est conscient de la "corrélation constante" entre son amour de Dieu et son amour pour la jeune fille - "amour pieux, amour pour Elle qui souvent tous deux se confondent" (CAW, 111). Quand, au retour de H^{xxx}, il propose à Emmanuèle de prier ensemble, il veut se rapprocher d'elle plus que de Dieu. Emmanuèle se rend compte, tout comme Alissa plus tard, que l'amour de son cousin pour elle l'écarte de Dieu. Après la réponse de la jeune fille: "Non! (...), prions à voix basse, sinon nous penserions à nous plus qu'à Dieu", André Walter remarque: "Et nous nous tûmes; mais je pensais encore à toi" (CAW, 29), c'est à dire, à nous; et en définitive c'est encore à lui-même qu'il pense; ce mouvement vers Dieu est finalement dirigé vers lui-même. La recherche de Dieu n'est pas une fin en elle-même pour André Walter, car c'est toujours lui-même que Narcisse poursuit. Et puisque, comme nous serons amenés à le voir, son amour pour Emmanuèle est en fait, non l'amour d'un autre individu, mais l'amour d'un être qu'il a créé semblable à lui, qu'il s'agisse de la poursuite de Dieu, ou de celle d'Emmanuèle, il ne tente de trouver personne d'autre que lui-même.

La croyance d'André Walter en l'existence de Dieu est bien vacillante, même dans le premier Cahier. Les mots qu'il écrit à son ami Pierre et qui concernent "les autres", montrent que lui-même n'a pas une foi absolue:

Mais laissez-les donc croire: de quel droit leur arracher les félicités de la foi? Que leur donnerez-vous en échange? Ils ont cent fois raison, même encore s'ils se trompent. Croire que l'on possède est aussi doux que posséder (CAW, 56).

L'attitude d'André Walter reflète le scepticisme latent de Gide. Et pourtant l'adolescent aspire à la paix des monastères, au repos des couvents. Il envie aux chartreux leur foi candide, leur contentement

dans la prière, leur acceptation d'une discipline rigide, d'une vie ascétique. Chez lui, l'esprit orgueilleux regimbe et ne veut se soumettre à une "foi très humble, crédule et toute simple" (CAW, 122).

Le Cahier Noir est marqué par le conflit, en l'adolescent entre le doute, le besoin de croire, et les déchirements qui en résultent. L'âme qu'il définit assez vaguement comme "VOLONTE AIMANTE" (CAW, 52) et qu'il identifie au coeur, veut croire. Il la voudrait toute puissante, triomphante. Le terme revient sans cesse sous sa plume - en fait 226 fois, dans les Cahiers, et non 175 fois comme l'a compté Jean Delay. A l'âme, André Walter oppose l'esprit douteur, cynique, qu'il identifie à la raison et qui se moque de l'âme.

Pour atteindre à la foi candide des chartreux, André Walter essaie de surprendre cet esprit cynique: il prie au milieu de la nuit, quand l'esprit est engourdi, après qu'une sonnerie l'a réveillé en sursaut. "La prière est alors très pure, car l'esprit, engourdi de rêves, oublie de douter" (CAW, 150).

Il faudrait que la foi qu'on a perdue, la volonté la reconstruise "après que le doute a saccagé" (CAW, 136). Cette "foi consciente d'elle-même", cette "foi volontaire", est bien plus valable que "les premières ferveurs, enthousiasmes spontanés de l'âme", que "les premières extases!" (ibid.). "O les premières ferveurs, à l'heure où la puberté grise! l'extase, - je le sais bien qu'elle est souvent sensuelle" (CAW, 114). Et songeant surtout aux Catholiques, il s'exclame: "Car il est souvent presque lâche leur abandon voluptueux dans les bras du divin Crucifié" (ibid.). Sous l'ardeur religieuse, André Walter voit donc une "poussée de désirs" - c'est "la chair qui se déguise. On la trouve partout, l'impure!" (CAW, 37). "Le culte austère, les chapelles inhospitalières [1] ont gardé de ces fausses prières" (CAW, 114).

Bien vite, cependant, même ce "culte austère" ne peut plus satisfaire André Walter. "Il demande à la religion plus qu'elle ne peut lui donner; c'est par là qu'il faiblit et que le doute l'assaille: le doute au milieu de l'extase" (CAW, 146). Son besoin de Dieu devient physique, sensuel même. Il faut non seulement que Dieu considère son existence particulière comme unique, irremplaçable, - "un Dieu ne suffit pas, il faut qu'il vous voie. Cela ne suffit pas encore: il faut qu'il aime; après, tout le reste est égal" (CAW, 143) - mais qu'Il se manifeste par une présence physique: "Je ne peux pas, Seigneur! il faut que je vous touche; tout mon corps vous souhaite; le désir de vous me tourmente; mes bras se tendent dans la nuit, mais se referment sans rien prendre"

(CAW, 145). Ses appels désespérés restent sans réponse, - "tout à coup l'on se retourne, on se sent seul - le sentiment que tout cela c'est une lugubre moquerie (...)" (ibid.). Alors le doute vient, puis la lutte contre le doute. "Oh! n'entendre rien vous répondre; croire toujours; la foi sans rien qui vous assure (...)" (CAW, 144). Le besoin physique de Dieu, ce besoin de "toucher" Dieu peut être expliqué par le trop grand mépris d'André Walter pour les "revendications" de la chair. Ses désirs refoulés ont alors été sublimés en un désir physique de Dieu.

Les tourments de ce jeune exalté sont ceux qu'André Gide a éprouvés lui-même et qu'il a versés dans les Cahiers, déchiré qu'il était entre le besoin de pureté inculqué par son éducation puritaine, et une forte sexualité. "J'ai vécu jusqu'à vingt-trois ans complètement vierge et dépravé; affolé tellement qu'enfin je cherchais partout quelque morceau de chair où pouvoir appliquer mes lèvres" (J, I, 33). De même, le corps et l'âme, André Walter. "les [a] tant séparés que maintenant [il] n'en [est] plus le maître; ils vont chacun de leur côté; ... elle, rêve de caresses toujours plus chastes; lui, s'abandonne à la dérive" (CAW, 44). La dissociation entre l'amour, chose de l'âme, et le désir, chose de la chair, aboutit alors, dit-il, à une "continence dépravée" (CAW, 181). La sagesse voudrait "qu'on fasse converger leurs poursuites" (CAW, 44), André Walter en est conscient. Malheureusement, il ne peut atteindre cet équilibre. Est-ce la crainte de brûler en enfer, ou bien son ignorance de "cela", qui expliquent son horreur de "ces choses-là"? Car il est bien innocent! - "Je ne sais rien - je suis ridiculement ignorant de cela" confesse-t-il (CAW, 125).

L'impossibilité dans laquelle il est de satisfaire les exigences de sa chair ne serait-elle pas causée plutôt par la forme des tentations particulières qui l'assaillent? A son ami Ar^{xxx} qui lui suggère de libérer l'âme en donnant au corps ce qu'il demande, il répond: "Mais, ami, il faudrait que le corps demande des choses possibles; si je lui donnais ce qu'il demande, tu crierais le premier au scandale; - et pourrais-je le satisfaire?" (CAW, 38).

Quoi qu'il en soit, devant la vie qu'il faut vivre, il éprouve "un écoeurement, oui, jusqu'à la nausée" (CAW, 39). "J'aime mieux mon rêve, Seigneur, j'aime mieux mon rêve" (ibid.). Exaspéré de "se sentir pris dans cette aveugle poussée des sèves nouvelles" (CAW, 103), il préfère se réfugier dans le rêve, dans "la pensée pure, la vie noble des spéculations abstraites" (ibid.).

Gide insiste longuement dans les Cahiers sur l'émotion violente provoquée chez André Walter par l'approche des prostituées, ces femmes aux "voix de goules ou de sirènes" (CAW, 39). "Le sang m'est monté au visage, écrit André Walter, une rougeur de honte, de honte pour elles; l'impression d'une souillure rien que d'avoir entendu leurs paroles" (CAW, 40). L'auteur avait fait pareille rencontre qu'il relate dans Si le Grain, mais, vingt-six ans plus tard il passe sur son émotion d'alors avec deux phrases laconiques: "Un flot de sang me monta au visage. J'étais ému comme si je l'avais échappé belle" (J, II, 486). Quant au rêve qui suit, qu'André Gide l'ait eu ou pas est sans importance, puisque le seul fait de l'introduire dans les Cahiers révèle la hantise qu'il avait à vingt ans de ce qui pouvait souiller la pureté de l'âme. Il était trop innocent pour suspecter cette "retenue naturelle" (J, II, 486) que d'ailleurs "[son] éducation puritaine encourageait à l'excès" (ibid.) - "Je m'abandonnais à cette flatterie d'appeler réprobation mes répugnances et de prendre mon aversion pour vertu" (ibid.). Le Gide adulte est beaucoup plus lucide. En 1890, il fait de son héros un adolescent qui, inhibé par son éducation puritaine, ne peut donner libre cours à sa sensualité. Celle-ci éclate d'autant plus violemment et d'une manière d'autant plus irrépressible qu'elle est étouffée. Les sens surtendus sont excités par la moindre stimulation, comme nous l'avons déjà vu.

Pour dompter sa sensualité, André Walter organise sa défense: l'étude lui vient en aide - "J'ai repris ma grammaire grecque et mon algèbre; - contre ces ardeurs importunes, les mathématiques sont un souverain remède" (CAW, 103). Puis, il faudra traiter durement la chair, l'épuiser par des courses insensées, par le jeûne. Alors, la tête "a des étourdissements très proches de l'extase" (CAW, 137). A ce moment seulement il peut connaître la paix, "les nerfs brisés, le corps tranquille, assoupi de douleur - ah! s'endormir enfin au sein d'un divin songe" (ibid.). Ou bien, il va essayer d'assagir cette chair par des pratiques raisonnables, réglées, des "prières rituelles" (CAW, 124). Il doit se méfier de tout ce qui pourrait endormir sa vigilance. La poésie elle-même ne serait-elle pas "une poussée de désirs"? "O l'inconscience du poète! - aveuglement! croire à la muse inspiratrice quand c'est la puberté qui l'inquiète" (CAW, 37).

L'ascétisme est donc l'arme qu'André Walter brandit contre lui-même:

Je voudrais une cellule nue: coucher sur une planche, un oreiller de crin sous la tête; auprès, un prie-Dieu, simple, énorme; sur le support, la Bible toujours ouverte; (...) - et dans l'insomnie trouver des extases violentes (CAW, 42).

Le régime que Gide affirme avoir suivi au moment où il préparait le baccalauréat ne différait pas beaucoup de celui-ci: il dormait sur une planche; levé dès cinq heures du matin, il se plongeait dans une baignoire d'eau glacée et se mettait au travail après de "sincères prières" (Notes inédites pour Si le Grain, citées par Delay, I, 403).

L'âpre jouissance qu'éprouve André Walter pour tout ce qui violente le corps touche au masochisme. "Quand la chair exaspérée regimberait à cette gêne dans un sursaut de désirs, - alors, la discipline fouaillant le corps et qui se taira bien sous la douleur!" (CAW, 43). Les termes qui reviennent souvent sous la plume de l'adolescent en sont révélateurs: la vie monastique a des "voluptés farouches"; le labeur forcené est "grisant"; quand il plonge sa chair haletante dans la neige profonde, il trouve "dans ce contact glacé comme un frisson extraordinaire"; "les crins du cilice et de la hairé chatouillent voluptueusement l'âme" (CAW, 137).

La surexcitation constante d'André Walter, son état fiévreux permanent, la surabondance de vie et de pensée chez lui, le font aspirer à tout contact rafraîchissant, calmant, que ce soit la main fraîche d'Emmanuèle sur son front, ou le contact du sol froid sous ses pieds nus (CAW, 166). Affolé par ses désirs, il aspire à plonger son corps brûlant de fièvre dans l'eau froide des rivières et des lacs, ou dans la neige glacée.

L'attrait de l'eau, de la neige, la fréquence de ces éléments dans les rêves d'André Walter, et dans les images qu'il utilise révèlent son besoin de pureté: l'eau et la neige dans les Cahiers, comme dans le Voyage d'Urien ont une valeur symbolique. André Walter voudrait être l'"un de ces vauriens des grandes routes, qui tout le jour maraudent au soleil, (...); et, quand ils ont la fièvre, se plongent, nus tout entiers, dans la fraîcheur des rivières (...) Et qui ne pensent pas" (CAW, 164); ou bien, après une course "insensée", la chair haletante, épuisée, vaincue, il aspire à se plonger dans la neige profonde. Plus tard, il rappelle l'attraction que la neige pâle au clair de lune a pour lui: elle est si forte que c'est dans "ce blanc manteau" qu'André Walter fait mourir Allain. Et les derniers mots d'André Walter dans son

journal révèle cet attrait: "Comme c'est blanc, la neige! (...) Comme on y serait bien pour dormir - c'est frais; - on dit qu'on y fait des beaux rêves. La neige est pure" (CAW, 185). Dans la neige, comme dans la mort, on trouve enfin le calme, on est délivré de ce conflit qui déchire, on est délivré du péché.

Jean Delay a noté la présence d'un certain fantasme homosexuel qui hante André Gide: celui qui représente de jeunes enfants aux membres frêles et bruns se baignant. André Walter a aperçu des gamins dans la rivière, et a été tellement troublé par ce spectacle qu'il les revoit en songe, plongeant "leur torse frêle, leurs membres brunis de soleil dans cette fraîcheur enveloppante" (CAW, 164). Plus tard, il a devant les yeux les formes souples des enfants jouant sur les plages et dont la beauté le "poursuit". "J'aurais voulu me baigner, aussi, près d'eux, et de mes mains, sentir la douceur des peaux brunes" (CAW, 165). Cette vision réapparaît tout au long de l'oeuvre d'André Gide.

Dans l'impossibilité de dompter son corps, André Walter en vient à douter de la valeur de la chasteté. "Oui, vanité, la chasteté! Vanité - C'est un orgueil qui se déguise; (...) Si encore l'on triomphait: mais on ne supprime rien" (CAW, 180). Gide fait tomber son adolescent dans le piège de l'orgueil tendu par le Malin et qui le guettait lui-même, comme il le signale dans sa Préface à l'édition de 1930 des Cahiers: "A vrai dire, la lutte même bientôt me parut vaine, et pernicious cet orgueil qui résultait d'une victoire" (CAW, 11). Comme lui, son héros est assez lucide pour se rendre compte du péril: "C'est sublime cette lutte dans le noir (...) et l'orgueil parfois me souffle au visage d'arrogantes ivresses après les victoires" (CAW, 137). Dieu n'aurait pas dû doter le corps d'une âme! Les deux sont incompatibles. "Est-ce ma faute, après, si c'est Dieu qui trahit?" (CAW, 181). Les âmes en quête de pureté, de vertu, les âmes nobles, "quand il en vient, elles ne naissent pas viables; vivre les rebute; elles sont condamnées d'avance" (CAW, 138). L'épithaphe d'Allain sera:

"CI-GIT ALLAIN QUI DEVINT FOU

PARCE QU'IL CRUT AVOIR UNE AME" (CAW, 172).

Ainsi, André Walter comme son modèle, André Gide adolescent, n'a pas réussi à faire vivre en harmonie son corps et son âme. Après ses deux premiers voyages en Afrique, Gide prendra son parti de cette dissociation et trouvera l'équilibre.

L'idéalisme foncier d'André Walter se manifeste dans l'amour qu'il ressent pour Emmanuèle et qui remplit sa vie comme celui qu'éprouvait André Gide pour Madeleine marquait la sienne. Et pourtant, nous avons peine à nous représenter la véritable nature de la jeune fille à travers ce qu'en dit André Walter. Il est naturel que les personnages présentés dans un journal intime, ou dans un récit n'apparaissent qu'à travers les yeux de l'auteur du journal ou du récit. Mais Emmanuèle, comparée à Alissa, vue elle aussi par Jérôme, est bien éthérée, bien insaisissable. Il faudra analyser le sens caché de certaines remarques d'André Walter pour obtenir de la jeune fille si évanescence, une silhouette aux contours plus précis.

André Walter donne quelques détails concrets en passant: Emmanuèle a déjà bien souffert, elle a été "comme adoptée depuis qu'elle est orpheline" (CAW, 19), par la mère d'André Walter, et elle occupe maintenant la chambre de Lucie, la soeur défunte du jeune homme. "Il semblait que la chère morte ne l'eût pas quittée tout entière" (CAW, 32). Pour André Walter, Emmanuèle a donc remplacé sa soeur. Dans son esprit les deux jeunes filles se confondent presque. "Je retrouvais son profil disparu dans l'ombre de ta tête penchée - ta voix quand tu parlais me faisait souvenir. Et bientôt votre mémoire à toutes deux se confondait indécise" (CAW, 33).

L'intimité est grande entre les deux adolescents; ils se comprennent "par d'impalpables signes, inaperçus des autres" (CAW, 60). Ils passent beaucoup de temps ensemble, lisent et se promènent ensemble, s'exaltent ensemble au cours d'une lecture, devant un paysage. Seuls dans la chambre d'Emmanuèle, ils sont "éperdus de tendresse et de fièvre. (...) Quelque chose d'ineffable fait que les larmes coulent et que l'âme veut s'échapper du corps, s'évanouir dans un baiser" (CAW, 33-34), - "un immatériel baiser" bien sûr! (CAW, 34). André Walter brûle de tendresse et de fièvre, mais son affection reste entièrement platonique. Quant à Emmanuèle, il n'est pas facile de deviner ses sentiments. Ils s'appellent encore "frère" et "soeurette", mais, "aux noms fraternels s'immisçaient des inflexions étrangères; leur intimité devenait plus douce et plus secrète, dits tout bas l'un à l'autre" (CAW, 52). C'est bien entendu André Walter qui écrit cela et qui interprète les faits. Il se complaît dans cette situation trouble, ambiguë, qui fait tressaillir son coeur délicieusement, tandis qu'Emmanuèle paraît réticente.

Dans les pages de Journal antérieures à 1887, la jeune fille semble

tout à fait passive; elle suit docilement André dans ses poursuites. C'est lui qui fait le choix des lectures et qui lit. "Quand nous lisions, par ma voix, (...) je savais les accents, aux passages aimés, qui nous feraient frissonner ensemble" (CAW, 28), les passages aimés d'André bien sûr! - Gide nous signale une intimité semblable entre Madeleine et lui dans Si le Grain (J, II, 496). André Walter écrit: "Nous apprenions tout ensemble; je n'imaginai de joies qu'avec toi partagées; et toi, tu te plaisais à me suivre" (CAW, 23). C'est encore lui qui affirme cela!

Il faut qu'une identité complète de pensées et d'émotions existe entre Narcisse et Echo (CAW, 49). André n'admet pas qu'Emmanuèle puisse avoir une opinion personnelle, qu'elle puisse ne pas le suivre. Un jour qu'elle trouve "l'éloquence de Lamennais un peu bien populacière", André est fâché de ce qu'elle ait une opinion différente de la sienne: "Je t'en ai voulu de cela que je sentais pourtant juste" (CAW, 24). Il lui reproche aussi "de n'avoir pas frémi devant l'immensité de Luther; alors je t'ai sentie femme et j'en ai souffert" (CAW, 56), dit-il.

Il souffre qu'Emmanuèle ne puisse comprendre les problèmes de métaphysique ardue qu'il lui expose; dans ces "sphères trop raréfiées", l'esprit de sa cousine "ba [t] de l'aile et se lass[e]!". "J'aurais voulu, dit-il, que dans tous les sentiers nos esprits cheminassent ensemble; je souffrais de connaître sans toi; il me fallait te sentir là" (CAW, 51).

Quand il parvient à lui faire admirer ce qu'il propose à son esprit, il en ressent de la fierté, comme d'une victoire personnelle: "Je tressaillais de tes admirations plus que des miennes" déclare-t-il (CAW, 51). Les émotions d'Emmanuèle doivent faire écho aux siennes: "J'écoutais en toi l'écho de mes admirations silencieuses" (CAW, 98). Dans ces moments de parfaite communion, ils semblent atteindre ensemble à une extase spirituelle. Mais cette fusion se fait selon les conditions qui plaisent au jeune homme - Emmanuèle, elle, doit tout lui concéder et montrer une "bénévole patience" (CAW, 51), il l'avoue lui-même, pour le suivre dans ses poursuites.

André désire que l'âme de celle qu'il aime lui soit toute acquise; en l'éduquant, en la faisant telle qu'il la veut, il la possèdera (CAW, 22), il n'accepte pas Emmanuèle telle qu'elle est, il veut la former pour qu'elle coïncide à son idéal.

Il n'est pas étonnant qu'Emmanuèle se soit peu à peu dérobée, comme le montrent certaines remarques d'André. Nous nous rendons compte progressivement qu'elle n'est pas aussi docile et passive qu'André

la voit et la montre dans les pages des Cahiers antérieures à 1889.

Jusqu'au 30 décembre 1887, le bonheur d'André Walter est complet - pas un nuage dans son ciel -. Intéressé seulement par lui-même, il n'est pas conscient des réticences d'Emmanuèle. "Aujourd'hui je lui ai parlé: je lui ai dit mes rêves radieux et mes superbes espérances. Aujourd'hui j'ai compris qu'elle m'aimait encore. Je suis heureux" (CAW, 45).

Peu à peu, la personnalité de la jeune fille, telle qu'André Walter nous la présente, change. Elle devient à la fois plus marquée et plus mystérieuse. Un certain nombre de faits montrent qu'Emmanuèle a un caractère beaucoup plus ferme et indépendant qu'André Walter, et qu'elle lui est beaucoup moins soumise qu'il ne semble au premier abord. Dans la chambre de l'enfant défunt, c'est elle qui a la supériorité, la force de l'assurance et du savoir-faire. Quand, après avoir quitté les pauvres gens elle se laisse aller à l'émotion, André Walter prend les pleurs qu'elle verse pour "l'aveu de sa frêle faiblesse" (CAW, 47); plein d'importance, il veut s'imaginer que maintenant, lui doit être fort pour deux, alors qu'en vérité, c'est lui qui est faible. Quand ils retournent auprès des pauvres gens, elle ne prête aucune attention à André - elle "ne s'occupait pas de moi; je ne m'occupais guère que d'elle, m'évertuant à l'action pour qu'un sourire me récompense" (ibid.). Contrairement à André; elle est généreuse parce qu'elle est capable de s'oublier.

Emmanuèle a une foi solide et sereine. Elle se révolte devant le manque de foi et de convictions d'André. Quand il lui lit sa lettre à Pierre - citée plus haut (CAW, 56) - qui révèle cette attitude cynique, elle s'écrit: "O André! (...), mais si cela était comme tu dis, la foi serait une duperie; la vérité seule est digne qu'on la croie, même lorsqu'elle serait désespérante" (ibid.). Sa foi droite et sincère ne peut être ébranlée par le doute, et rend celle d'André d'autant plus vacillante. "Le reposement de ta foi me tourmente: je voudrais qu'elle eût chancelé. Oh! que ton âme eût crié dans le vide! la mienne aurait été moins égarée, te sachant encore sa compagne", dit-il (CAW, 57). Emmanuèle encore ici a la supériorité, l'assurance "hautaine" de la certitude. "Tu m'apparais toute droite, et, pour me regarder, tes yeux s'abaissent" (ibid.) - André se sent tout petit à côté d'elle.

Plus tard, l'impression que nous avons de la jeune fille change. D'abord dans les rêves d'André, au cours de l'année 1888, elle paraît

vaguement menaçante. Le 6 novembre, André voit son regard en songe: "Il souriait, mais moqueur; et comme, pour ne pas le voir, je mettais ma main sur mes yeux, - au travers de ma main, je le voyais encore" (CAW, 84). André essaie, sans succès, de se libérer de ce regard moqueur qui s'accroche à lui. Dans un autre rêve, noté le 26 novembre 1888, elle le poursuit de sa caresse et lui tente vainement de s'échapper: "Voici que tu t'approches pourtant, et que je ne puis pas fuir, et ta main prend ma main, inutilement se dérochant, puis lentement, tendrement la caresse" (CAW, 85). Ce geste provoque le "ricanement très pénible" (ibid.) des adultes autour d'eux. Ce rêve a peut-être été provoqué par l'intuition qu'il a eue de l'inquiétude naissante de sa mère, et de la réprobation de celle-ci, devant son affection pour sa cousine. Il est significatif cependant que ce soit la jeune fille qui le poursuive de sa caresse; lui, essaie de se dérober, de repousser, "mais vainement, [sa] main obstinément caressante" (ibid.). Il se réveille de ce rêve comme d'un cauchemar.

De même, loin d'être docilement soumise à André Walter, Emmanuèle a ses opinions propres, une personnalité définie qui transparaît à travers les écrits du jeune homme. Elle juge André, et évite l'univers nébuleux dans lequel il se complaît, où les sentiments sont indéfinissables, où toute action est réduite à une velléité d'action.

André s'en rend compte plus tard, au cours des premiers mois de l'année 1889, alors qu'il se remémore le passé, et après avoir relu les lettres de sa cousine. Ses yeux se dessillent et il la voit bien différente de l'être idéal qu'il avait fabriqué dans son esprit. Ces lettres,

(...) si elles étaient le seul souvenir que j'aie gardé de toi, je te verrais moqueuse, un peu perfide, sans cesse te dérochant, tentant de t'écarter de moi. Ton esprit en chassait ton âme (CAW, 54).

André Walter préfère s'abuser sur ces manifestations de l'individualité d'Emmanuèle et garder dans son esprit l'image de la jeune fille qu'il avait créée lui-même: alors qu'il écrit ces pages, en mai 1889, André essaie d'expliquer l'attitude fuyante et changeante de sa cousine. Il l'accuse d'être soumise à l'influence néfaste de son esprit "batailleur", qui domine et lui dérobe son âme (CAW, 74), d'être trop rationnelle, trop raisonnable - "tu comprends trop les choses et ne les

aïmes, pas assez" lui reproche-t-il (CAW, 56):

Ton esprit despote et rétif. - Il te voulait dominatrice (...)
Il me fallait vite obéir, ou bien tu t'écartais de moi:
c'était le silence jusqu'à ma soumission. Tu savais que je te
reviendrais toujours: voilà ce qui te faisait forte; je n'étais
pas si sûr de toi; je cédaï vite (CAW, 55).

A travers ces paroles, nous nous rendons compte qu'Emmanuèle domine le couple et qu'en réalité, André est un être faible.

Cet adolescent différencie "l'esprit" de cette notion très mystérieuse "l'âme": "Nos esprits se connaissaient tout entiers (...). Au delà, l'âme était tout autant inconnue" (CAW, 57). Et pourtant, l'esprit n'est pas identique chez les deux jeunes gens (CAW, 55). André Walter voudrait atteindre une identité totale de leurs esprits en soumettant celui d'Emmanuèle, en la gagnant toujours à ses opinions. Mais celle-ci, se rendant compte de l'effort d'André pour la transformer et la créer identique à lui, semble regimber et se dérober. Cela explique en partie ses réticences, son refus de se laisser aller à son amour pour André, et pourquoi celui-ci n'est pas sûr d'elle.

L'âme, au contraire, ce jeune idéaliste la "pressent" tout à fait semblable chez lui et chez Emmanuèle. Malheureusement, les âmes ne peuvent pas communiquer facilement. "La pire souffrance est celle de deux âmes qui ne peuvent pas s'approcher" (CAW, 60). Ne pouvant vaincre l'esprit d'Emmanuèle, André aspire à une communion mystique de leurs âmes - "aimer par l'âme seule une âme qui vous aime de même, et que les deux, devenues si pareilles par une lente éducation, se soient connues jusqu'à se confondre" (CAW, 128). Cette lente éducation cependant, par les lectures en commun, les poèmes appris ensemble, l'évocation de souvenirs lointains, d'émois passés, les associations ténues, ne donnent que l'illusion d'une similitude, d'une communion. "L'âme n'était pas là; c'était l'esprit frivole" (CAW, 58). L'âme d'Emmanuèle qui, selon André, ne demande qu'à s'abandonner à l'amour, est évasive, craintive, difficile à appréhender. Mais André sournoisement va tenter de la capturer. "Va! je la forcerai bien de crier sans que ton esprit étouffe ses plaintes" (CAW, 75).

La musique va l'aider à toucher l'âme de la jeune fille: "En les plaintes de l'harmonie, ton âme étonnée reconnaîtra les siennes (...). Mais quand je commence à jouer, aussitôt tu t'enfuis, craintive" (CAW, 75).

Pour les raisons que nous allons voir, Emmanuèle craint de se laisser aller à son amour pour André. Elle se raidit pour ne pas succomber à l'émotion créée par la musique, surtout la musique romantique et troublante que chérit André, comme il ressort de l'anecdote suivante: un soir d'été orageux, celui-ci met en oeuvre une série de tactiques, presque un plan de bataille, destinées à faire tomber les défenses de sa cousine et à soumettre son âme: après avoir ouvert la fenêtre du salon qui donne sur la terrasse où se trouve Emmanuèle, et s'être assuré que la jeune fille ne peut s'enfuir, il commence à jouer un scherzo de Chopin, musique troublante entre toutes. D'abord, pour ne pas effaroucher son âme il joue brutalement; puis, en sourdine, et la mélodie "pleur[e] morbidement douce" (CAW, 75). Il reprend avec passion l'agitato "faisant tressaillir l'inquiétude des dissonances" (CAW, 76), puis s'arrête brusquement pour venir rejoindre Emmanuèle avant qu'elle n'ait pu se "dégager du charme" (ibid.). Il la trouve toute tremblante: il a réussi à l'agiter jusqu'à "la fièvre", jusqu'au "délire"; pendant qu'il jouait, il la tenait prisonnière, sous son "charme" - il a atteint le but désiré. Mais qu'escompte-t-il faire ensuite? Lui-même ne le sait pas. Et s'il ne poursuit pas Emmanuèle lorsqu'elle se sauve, ce n'est pas pour respecter sa "fragilité", comme il le dit, et parce qu'il l'a sentie "si frêle", "si fragile", "comme implorante" (CAW, 77), mais bien parce qu'il n'a rien à lui offrir - "t'inquiéter, - vouloir troubler ton âme (...) et pourrais-je la satisfaire, après que je l'aurais altérée?" (CAW, 77).

Il faut qu'Emmanuèle reste un être pur et désincarné, un ange, pour qu'André puisse l'aimer, car il éprouve pour elle un amour auquel rien de charnel ne se mêle. Pour cela, il ne doit pas "troubler sa pureté", "inquiéter son âme". Il va donc s'abstenir de "toute caresse, (...) et même des plus chastes, des enlacements de main ... de peur qu'après elle ne désire davantage, [qu'il] ne pourrai[t] pas lui donner" (CAW, 79). Il craint d'être poussé par l'attente de la jeune fille, par son désir implicite, à des gestes qu'il ne peut accomplir. Emmanuèle n'est pas l'ange désincarné qu'aime André: le seul fait qu'il exprime ces craintes montre que l'adolescent en réalité n'est pas absolument ignorant de la véritable nature de la jeune fille; mais il préfère s'aveugler. Cette mauvaise foi va caractériser d'autres adolescents gidiens.

Nous touchons ici à la cause principale de l'attitude fuyante d'Emmanuèle: son intuition l'a prévenue que toute union normale avec

André est impossible. Elle sent qu'il ne la voit pas telle qu'elle est, qu'il l'idéalise; en effet, André le confie à son journal: "Pour l'ange, le désir toujours plus grand de monter; il lui faut un but, et qu'il y tende: c'est vers toi, Emmanuèle, idéalement supérieure" (CAW, 97).

Notons, avec Jean Delay, que cette idéalisation d'Emmanuèle est en fait une idéalisation de soi. "C'est son âme, ou du moins la partie noble et ennoblie de son âme, qu'il projette dans ce qu'il appelle l'âme-soeur" (Jean Delay, I, 517). Puisqu'il s'évertue à créer en elle un être identique à lui-même, ou plutôt à la vision qu'il a de lui-même, aimant la jeune fille, c'est encore lui-même qu'il aime en elle, ou plutôt, son double idéal. Chez André Gide, ce phénomène est un phénomène de surcompensation pour un être qui souffre d'un complexe d'infériorité.

André Walter, dissociant les deux sortes d'amour, spirituel et charnel, ne se rend pas compte que cette attitude est à l'origine des réticences de sa cousine. Et pourtant, il voit clairement en lui-même, quand il déclare avec lucidité: "Aussi bien, je ne te désire pas. Ton corps me gêne et les possessions charnelles m'épouvantent" (CAW, 64). Cependant, dans son inconscience, il se refuse à comprendre Emmanuèle. Son égocentrisme l'empêche de se mettre à la place d'autrui.

A travers les paroles que rapporte André Walter, le lecteur sent le désarroi de la jeune fille, il comprend sa tristesse: elle aime André; elle le lui dit: "Je ne puis me faire à l'idée de la vie sans toi" (CAW, 54), mais son amour ne peut avoir d'issue heureuse. Elle se laisse aller, un jour de départ, à faire un aveu: "Jamais, André, tu ne sauras combien je t'aimais" (CAW, 55). Le deuxième verbe est au passé, car maintenant elle sait qu'elle doit renoncer à son amour; elle ne doit pas se laisser toucher par l'émotion; voilà pourquoi, sitôt après, elle se rétracte, annule ces "fugitives tendresses" (CAW, 54) par son ironie - "tu te moquais de toi-même, et de moi, si je t'avais crue" (ibid.), écrit André.

Le désarroi, les regrets d'Emmanuèle transparaissent dans un rêve significatif que fait André et qu'il raconte sans le commenter - il s'aveugle encore volontairement sur les sentiments de sa cousine. "Une nuit que je pleurais sur nous deux, voici, - ton ombre amie est venue près de moi, et ta main sur mon front posée (...). Mais comme encore je pleurais: 'Pourtant! ... si tu voulais, André?' ... " (CAW, 53). En prêtant ce rêve à André Walter, Gide veut sans doute créer l'impression que son jeune héros, au fond de lui-même, se rend compte que le seul

obstacle à son union avec Emmanuèle est en sa propre nature. Dans ce rêve, la jeune fille déplore qu'il soit si peu entreprenant; si André l'avait voulu, elle aurait pu être à lui - cela ne tenait qu'à lui. Cette notion est profondément enfouie dans l'inconscient d'André et ne remonte en surface qu'au cours d'un rêve. Il n'en est pas de même d'André Gide qui a introduit ce rêve dans les Cahiers, qui a imaginé cette situation dans son livre.

Par ce sentiment d'un impossible amour, André Gide explique la mélancolie de la jeune fille, ses réticences, sa tristesse un soir du mois d'août 1888, "Tu souris, mais ton sourire avait tant de tristesse que j'y sentais ton âme abandonnée; (...) craintive, vite te détournant, tu t'arrachas douloureusement au charme. Ta main repoussa ma main qui la serrait. - 'Allons! dis-tu, (...) Il faut quitter tout cela" (CAW, 73). Cette dernière phrase est rappelée plus tard par André, alors qu'il est aux portes de la Grande Chartreuse, mais hésite à y pénétrer. "Allons - viens! disais-tu, il faut quitter tout cela!" (CAW, 110). Craignant de se laisser aller, toujours la première Emmanuèle s'arrache au charme d'un moment d'intimité - cette phrase reflète chez elle le regret de ce qui ne peut être, tandis que chez André, elle indique, comme nous l'avons vu, cette émotion délicieuse, qu'il chérit par dessus toutes, faite de regret, de tristesse, de rêve - "Je suis reparti, délicieusement triste, rêveur plus que jamais. Oh! l'émotion, quand on n'a plus qu'à toucher - et qu'on passe ... " (ibid.).

André Walter remarque et note, dans ses Cahiers, l'air songeur et triste de sa cousine; il en est intrigué, mais se garde bien d'en découvrir les causes.

"Et qu'avais-tu ce soir? tu paraissais pensive, - pensive de quoi, ma soeur? Oh! si j'osais lire en ton âme ... Emmanuèle, serait-il vrai? ... Mais j'ai peur de savoir, - j'attends encore" (CAW, 83). Il a peur de regarder dans l'âme de la jeune fille, de savoir qu'elle l'aime, de le savoir d'une manière définitive, de se sentir engagé, car il se complaît dans les sentiments indécis, ambigus. Il répète à nouveau: "Tu restais si pensive. Pensive de quoi, Emmanuèle?" (CAW, 84). Puis encore: "Au-dessus de moi penchée, tendrement, tu souriais, mais si triste et comme pensive (...) Pensive de quoi, Emmanuèle?" (ibid.). Un jour, la jeune fille a une velléité d'explication mais renonce à parler - "ton regard s'est troublé; tu voulais parler, tu t'es tue - que voulais-tu me dire?" (ibid.). André Walter a peur de le savoir; mais l'ignore-t-il vraiment?

Ainsi, ayant en horreur toute manifestation physique de l'amour, ne pouvant vaincre l'esprit rétif d'Emmanuèle, embarrassé par les demandes qu'elle pourrait lui faire, gêné par son corps, André Walter la préfère absente: il pourra la créer telle qu'il la veut, sans résistance de sa part. C'est pour cela, et non pour suivre la "voie étroite" qu'il accède si facilement à la requête de sa mère mourante. Dans sa perspicacité, la mère d'André Walter a percé les difficultés dans lesquelles se débat son fils. Elle se rend compte qu'il ne peut s'adapter au monde réel, qu'il préfère vivre dans un monde imaginaire et elle l'avertit: "Tu ne peux pas faire la vie à ton rêve; il faut que tu te fasses à la vie" (CAW, 130). Ainsi, elle a décelé chez son fils la tendance égoïste à ne pas accepter sa cousine telle qu'elle est, mais à l'idéaliser. Cela explique ses inquiétudes: elle craint pour le bonheur d'Emmanuèle si André l'épousait. "Emmanuèle a déjà bien souffert: je voudrais tant qu'elle puisse être heureuse. L'aimes-tu assez pour préférer son bonheur au tien?" (CAW, 20).

Elle appelle "fraternelle" l'affection qui lie les deux jeunes gens car elle sait que son fils n'aime pas Emmanuèle comme il faudrait qu'on s'aime. André Walter lui-même le signale: "Nous ne nous aimons pas comme il faudrait qu'on s'aime avec raison" (CAW, 64); en réalité, ce qu'il veut dire, c'est: "Je ne t'aime pas comme je devrais t'aimer avec raison". Il prête à sa cousine ses propres sentiments, et sa mère en est consciente. Elle a remarqué la tristesse d'Emmanuèle et elle sait que, par contrecoup, ne pouvant obtenir ce qu'il désire, son fils lui-même souffrirait: "Je craindrais en vous laissant libres, que ton sentiment ne t'entraîne, que vous ne vous rendiez malheureux tous les deux" (CAW, 19-20).

La requête de sa mère convient si bien à André, qu'à son insu, il souhaitait une telle solution, il était tout prêt à l'accepter, il attendait même cette requête: "Le sacrifice était déjà fait dans mon coeur" (CAW, 87) confirme-t-il. Au chevet de sa mère, leurs âmes se sont enfin rejointes (CAW, 86). Dans une telle communion, le corps ne peut que gêner "le chaste désir" des âmes (CAW, 88). André est reconnaissant à sa mère d'avoir permis, sur son lit de mort, cette communion des âmes. "Mère chérie, bénie sois-tu! Par dessus ton lit d'agonie, nos âmes se sont retrouvées. Tu n'as pu séparer que nos corps" (ibid.). André appelle "vertu" cette renonciation. "La vertu, que d'abord je cherchais pour toi, m'éblouissait maintenant et

m'attirait pour elle-même" (CAW, 86-87). Indirectement Gide met en question la valeur d'une telle attitude: quelle vertu y a-t-il à renoncer à la jeune fille qui l'aime et qui désire leur union? Dans l'exaltation de la renonciation, il se dupe quand il croit qu'en s'éloignant de la jeune fille il la mérite plus (CAW, 82), car en réalité, cette situation est la seule qui convienne à son tempérament. De même, quelle vertu y a-t-il pour Emmanuèle à renoncer à lui? Et pourtant c'est ce qu'il déclare implicitement: "Tous trois nous sommes reposés en la sérénité de la vertu suivie" (CAW, 88).

Encore une fois, André prête à la jeune fille ses sentiments, - son goût pour l'âpre vertu du renoncement qui ne fait que masquer, semble suggérer Gide, son insuffisance, sa faiblesse de caractère.

Cette situation sied à merveille au tempérament de cet idéaliste effrayé. Voilà pourquoi, comme beaucoup d'adolescents gidiens, il est prêt à renoncer à l'objet de son amour, à se retirer, à partir. "Je suis parti (...)" annonce-t-il, après que le mariage d'Emmanuèle et de T^{xxx} a été célébré (CAW, 88), et il le répète trois fois. Voilà pourquoi, aussi, à la fin du Cahier Blanc, lui qui vient de perdre Emmanuèle n'est pas triste, au contraire. "Tous les espoirs ont fleuri" (CAW, 89). "Par dessus le deuil et la mort, l'amour plane" (ibid.): sa mère a résolu son dilemme.

D'ailleurs, André Walter conteste la validité d'un tel mariage - "Sitôt le temps de deuil fini, on célébrait leur mariage ... leur mariage?" (CAW, 88). En effet, quelle union ce mariage peut-il représenter, quand Emmanuèle ne peut appartenir à T^{xxx}? Tant de liens puissants ont été tissés entre elle et André - le passé en commun, "les jeux en commun des premières années, les paysages vus, les longs entretiens, les lectures (...) qui ne sont rien pour d'autres, mais nous ont formés peu à peu, c'est pourquoi si pareils" (CAW, 53). En effet, Emmanuèle lui écrit: "T^{xxx} nous a relu l'autre soir (...) le Voyage en Orient de du Camp et de Flaubert; (...) mais (...) c'est par ta voix toujours que je l'entends" (CAW, 25).

André Walter ne peut être jaloux d'un tel mariage, car il pense avoir sur Emmanuèle une emprise plus forte que toute possession physique, et qu'il espère garder toujours: "Ce n'est pas en ce si peu de temps que ta pensée s'est pu distraire du pli familial qui l'entraînait vers moi." (CAW, 96).

Il est satisfait, lui, de cette situation, mais il espère, avec un égoïsme qui touche à la cruauté, qu'Emmanuèle sera déchirée entre

son devoir et son amour pour André, maintenu vivace par les souvenirs:

Tout te parle de nous, sans trêve, et te rappelle; un parfum, une fleur que je t'avais cueillie: un mot, une lecture; un geste, une caresse. Oh! tu te souviens, Emmanuèle! tu te souviens et tu m'aimes (...). Tu m'aimes encore Emmanuèle - et malgré toi, car le devoir présent s'oppose aux souvenirs (CAW, 97-98).

C'est bien parce qu'il se satisfait de cette solution qu'il éprouve de la joie à ce moment-là, comme nous l'avons déjà noté et qu'il peut écrire: "Et ce qui reste maintenant, c'est de la joie..." (CAW, 87), "pourquoi me plaindrais-je, et qu'ai-je perdu?" (CAW, 100).

Cette attitude révèle la sécheresse de coeur d'André Walter qui reflète un trait semblable chez son auteur - ce dernier fut souvent incapable de ressentir un sentiment profond - peur ou chagrin. Voici ce qu'il note dans Si le Grain, quand il narre la mort de son père: "Je parlerais de mes regrets, mais hélas! J'étais surtout sensible à l'espèce de prestige dont ce deuil me revêtait aux yeux de mes camarades" (J, II, 410). Et le bonheur de revoir ses cousines l'emportait presque sur son chagrin. Gide accentue cette insensibilité chez son héros: niant un monde sans réalité, se suffisant à lui-même, ce dernier ne peut éprouver de chagrin à la perte de quiconque, il ne peut prendre à coeur rien qui puisse arriver dans ce monde irréel.

En faisant mourir Emmanuèle, Gide poussait jusqu'à l'extrême cette situation, exagérait les tendances d'André Walter - tendances latentes chez lui - et en révélait ainsi les dangers. "Puis la mort vient qui te délivre" (CAW, 128); André Walter aurait dû dire: qui te livre à moi entièrement, en te délivrant de ton esprit batailleur et de ton corps gênant! Car "tant que le corps vivra, l'amour sera contraint, mais, sitôt la mort venue, l'amour triomphera de toutes les entraves" (CAW, 129).

Pour André Walter, il est préférable que celle qu'il aime soit morte; il pourra ainsi la recréer à loisir, identique à l'image idéale qu'il s'est faite d'elle et "se la figurer présente" (CAW, 101). Gide a créé pour André Walter la situation rêvée: maintenant, Emmanuèle ne vit qu'en lui et que par lui. "Ton existence maintenant? rien qu'en moi: tu vis parce que je te rêve, lorsque je te rêve et seulement alors; c'est là ton immortalité. Tu ne vis que dans ma pensée" (CAW, 174).

Nous avons vu qu'André Walter préfère à la réalité les créations de son esprit. Quand avec l'aide de la musique "évocatrice" et

"enchanteresse" (CAW, 117) - c'est à dire qui ensorcelle par sa magie - il réussit à invoquer la présence d'Emmanuèle, il la sent vraiment près de lui: "Et je me figurais ceci: tu serais venue m'écouter, comme un soir, - et puis tu restais là pensive et sans rien dire; en arrière, en me penchant un peu, je sentais sur mon front ton haleine" (CAW, 118). L'emploi du mode indicatif positif "tu restais", "je sentais" après le mode conditionnel, "tu serais venue m'écouter" (ibid.) marque bien que pour lui, l'illusion est devenue réalité: "Si je m'étais retourné, je t'aurais vue" (ibid.).

De même qu'il tentait de rendre "réelle" la "chimère inventée", André Walter va essayer de recréer Emmanuèle en s'hallucinant avec méthode: d'abord, c'est un jeu, un exercice de sa volonté qui va créer l'image par une lente éducation. Mais bientôt, "l'image évoquée surgit spontanément" (CAW, 148). C'est ainsi qu'il peut voir Emmanuèle: "Voilée de noir, au crépuscule, je t'ai vue accoudée au chevet de mon lit" (CAW, 148-149). Cet exercice est voué à l'échec: la vue peut s'halluciner; l'ouïe également - avant de s'endormir, André Walter entend des gammes chromatiques qui fuient indéfiniment, recommencent sans cesse et l'obsèdent - mais son corps ne se satisfait pas de ces hallucinations: "Quand l'âme parvient à s'illusionner de chimères, c'est le corps qui se désespère de ne rien pouvoir embrasser, et qui désole jusqu'à l'âme". (CAW, 145). " ... Quand je veux toucher, la vision s'évapore" (CAW, 151). "Il demande le surhumain, la chair se vengera" (CAW, 129).

Maintenant, paradoxalement, c'est à la présence physique d'Emmanuèle qu'André Walter aspire le plus - "me blottir auprès de toi, m'asseoir à tes pieds!", implore-t-il (CAW, 151). Lui toujours si enfiévré, si bouillonnant d'exaltation lorsqu'Emmanuèle était vivante, lui qui toujours recherchait la présence rafraîchissante et calmante de la jeune fille, sa main fraîche sur son front, frissonne maintenant dans cette solitude glaciale et muette, et aspire à la "chaleur enveloppante" de sa tendresse (ibid.).

Il ne peut réussir à vivre de souvenirs seulement, "sans jamais rien qui ranime l'amour" (CAW, 151), sans rien qui le guide, "que cette foi toujours qui retombe lassée" (ibid.), et toujours, les exigences de son corps le harcèlent - "on s'enferme dans sa chambre; l'ennemi s'y enferme avec vous" (CAW, 133). "La folie est au bout" (CAW, 129). La stratégie qu'il avait élaborée pour mater ce corps exigeant reste sans effet. Il voudrait "la chair humiliée sous l'âme

trionphante" (CAW, 130), il voudrait, par un effort de volonté constant, ordonner non seulement sa vie, mais ses rêves, - il échoue lamentablement. "Ne se taira-t-elle donc jamais, cette chair faible?" (CAW, 124).

Il est victorieux quelquefois, et les victoires l'emplissent d'orgueil, piège plus subtil du Malin! (CAW, 137). Alors, il clame "O Seigneur, je suis pur! je suis pur! je suis pur!" (CAW, 138). Mais la chute n'est pas loin, et le désespoir, et la lutte encore: "Quand on en a plusieurs fois fait le tour, on n'a même plus de surprises: c'est désespérant" (CAW, 155).

Le but désiré est-il "humainement possible?" (CAW, 134) - Dans sa solitude, il n'a aucun guide, personne pour le conseiller, le consoler - il est dans "l'ignorance de tout, du mal et des remèdes" (ibid.). Au milieu de ses tourments, il se demande si d'autres jeunes gens souffrent comme lui de cet écartèlement, de ces angoisses, et si "comme [lui] [ils] se désespèrent, en croyant qu'ils sont seuls à souffrir" (CAW, 135). Savoir que l'on n'est pas unique à souffrir d'une tare, d'un mal, allège l'angoisse et le désespoir en normalisant en quelque sorte la cause de la souffrance.

André Gide a doué André Walter d'une grande lucidité. Celui-ci observe le détraquement progressif de son esprit, il le note au fur et à mesure, et se sert de ses observations pour achever son livre Allain, car entre André Walter et Allain prend place une "course à la folie"; " - lequel des deux arrivera le premier, d'Allain ou de moi? Je parie pour Allain; je me retiens, je m'enfrène; - lui, je le hâte, j'active le travail, je presse le dénouement: il faut que je l'aie fou avant de le devenir moi-même" (CAW, 168). Il note le mouvement d'une balançoire allant et venant dans sa tête interminablement. Il n'est plus le maître de ses pensées qui se balancent comme le pont d'un navire agité de tangage "et culbutent dans des chutes étourdissantes" (CAW, 170); ou alors, il assiste à leur envol comme des oiseaux encagés qui s'échapperaient (CAW, 173). C'est l'obsession, le vertige, le délire - la raison le quitte; c'est la folie.

Il avait voulu tourner le dos au réel, vivre dans le monde qu'il avait créé. Il avait voulu connaître l'exaltation de la création dans la solitude, c'est le sentiment de sa stérilité qui l'écrase: "Que fais-je ici? enfoui dans cette solitude, absorbé dans la contemplation de mon rêve?" s'écrit-il (CAW, 126).

Stériles, les grands espoirs! stériles, les pensers, les recherches et les travaux qui font que le front se relève; - stériles mes tendresses aussi: mes larmes coulent sur moi-même, elles n'auront consolé personne. Stérile aussi ma chair, stérile volontairement, péniblement, dans la poursuite d'une chasteté vaine! (CAW, 126).

La lutte contre sa chair exigeante a occupé tous ses efforts; l'esprit et l'âme ont dû veiller sans cesse pour sauvegarder une pureté précaire, et maintenant, même cette chasteté semble vaine!

Il s'aperçoit que l'essai de communion des âmes après la mort aboutit, elle aussi, à l'échec: il ne faut pas chercher "au delà de la mort de plus subtiles communions" (CAW, 183). Que les vivants continuent à vivre! "Laissez les morts ensevelir les morts" (ibid.).

Maintenant, André Walter n'est plus maître de ses hallucinations. "Cette grande nuée de témoins qu'il évoquait" autrefois (CAW, 154) le terrifie maintenant - "Se cacher ... ô leur regard qui se courrouce contre le faible enfant de la terre!" (ibid.). La solitude et la nuit, maintenant l'emplissent de terreur: "Ils m'ont laissé tout seul; ils m'ont abandonné. J'ai peur de la nuit; le silence frémit d'imaginaires alarmes" (ibid.).

Dans sa terreur et son affolement, ce n'est plus Emmanuèle qu'il invoque, mais une autre femme, Elsa - "Oh! parle-moi, je t'en supplie - Elsa, Elsa! Ma solitude m'écrase, m'affole" (CAW, 171). Celle qu'il aime a changé non seulement de prénom et d'identité, mais de nature! Emmanuèle devient un être de cauchemar: elle lui apparaît en rêve grimaçante, avec un regard d'une fixité perçante, un sourire de poupée de cire - cette apparition le terrifie! En voulant la repousser, il la troue, et comme elle était remplie de sable, la voilà qui se vide; l'horreur de ce trou noir et béant, de ce néant, le glace.

Tout ce dont le jeune homme avait à peine conscience lors de la vie d'Emmanuèle - la menace qu'elle présentait à sa volonté de puissance, puisqu'elle refusait d'accepter son emprise et de se conformer à l'image idéale qu'il avait fabriquée, la peur qu'il éprouvait qu'elle ne s'attendît à plus qu'il ne pouvait lui offrir, toutes ces craintes transforment, dans son rêve, la jeune fille en un être terrifiant.

Dans un autre cauchemar, Emmanuèle apparaît à André, très belle et imposante dans une majestueuse robe d'orfroi qui retombe comme un surplis. Mais son sourire mièvre et le singe sautillant qui tiraille sa robe apportent une note grinçante à cette apparition. Le singe fait

balancer le pan du manteau et le soulève - André Walter redoute de regarder, mais il ne peut s'en empêcher. Horreur! "Sous la robe il n'y avait rien; c'était noir, noir comme un trou" (CAW, 179). "Alors, de ses deux mains, elle a saisi le bas de sa robe et puis l'a rejeté jusque par dessus sa figure. Elle s'est retournée comme un sac. Et je n'ai plus rien vu; la nuit s'est refermée sur elle ... " (ibid.). La peur qu'a André de regarder sous la robe révèle son excessive pudeur et ses sanglots devant le trou noir, son horreur du néant, dans lequel Emmanuèle semble avoir été engloutie et dans lequel sombre finalement le monde tout subjectif qu'il avait créé.

X X

X

André Gide a fait de son héros un adolescent "effray[é] par la possession charnelle" (R, 74), assoiffé de pureté, et qui, de plus, s'aveugle sur les sentiments et la nature de la jeune fille qu'il aime: il préfère ignorer les raisons de son chagrin secret. Gide laisse entendre que la détresse de la jeune fille a pour cause son sentiment qu'André Walter ne l'aime pas telle qu'elle est et son pressentiment que la nature du jeune homme voue toute union entre eux deux à un échec certain.

Dans quelle mesure la situation créée par André Gide dans les Cahiers reflète-t-elle la réalité?

Emmanuèle représente, à n'en pas douter, Madeleine, mais une Madeleine recréée par André Gide dans son esprit, idéalisée. Dans les rêves d'André, elle apparaissait aussi "comme une figure inétreignable, insaisissable; et le rêve tournait au cauchemar" (J, II, 1132). Gide lui-même s'aveuglait sur la nature et les sentiments de Madeleine. Il était persuadé qu'elle l'aimait. Mais il se dupait quand il prêtait à sa cousine les sentiments qu'il avait pour elle et qu'il aurait voulu qu'elle eût pour lui. Rien ne laissait supposer dans l'attitude de Madeleine une affection autre que fraternelle, comme il ressort de son Journal; Jean Delay commente fort justement cette phrase de Si le Grain (J, II, 519) qui décrit la mort d'Emile Rondeaux, le père de Madeleine, survenue le premier mars 1890 - c'est cette scène que Gide transposa dans les Cahiers - Gide a rejoint ses cousines à la mort de leur père: "[Madeleine] et moi nous l'avions veillé, penchés, rejoints sur ses derniers instants; il me semblait que dans ce deuil s'étaient consacrées nos fiançailles". Cette dernière

phrase aussi, écrit Jean Delay, appelle un commentaire, non seulement en raison du mot 'consécration' qui souligne le caractère quasi mystique que Gide donnait à ces 'fiançailles', mais du 'il me semblait' qui réduit cette consécration à une illusion" (Delay, I, 431).

L'attitude réticente d'Emmanuèle reflète sans aucun doute celle de Madeleine. Gide s'expliquait les réticences de sa cousine, ses refus à sa demande en mariage, non par le fait qu'elle ne l'aimait pas, mais par le fait qu'elle se reconnaissait des devoirs primordiaux envers ses frères et soeurs auprès desquels elle remplissait le rôle de mère. Nous serons amenés plus loin à analyser les raisons du refus de Madeleine d'épouser André. Lui se persuadait que, grâce à son livre, il réussirait à la gagner, en lui démontrant que la folie d'André Walter avait été causée par la séparation imposée par la mère du jeune homme. En fait, ce que Gide laissait entrevoir, dans les Cahiers, c'est que cette séparation était en réalité désirée par André Walter, accueillie par lui comme la seule issue possible pour quelqu'un qui tient les manifestations physiques de l'amour en horreur. Ce déchirement cause la folie d'André Walter; son impossibilité de vivre dans le monde réel et l'échec de sa tentative de vivre dans un monde entièrement subjectif l'explique, et non le désespoir d'avoir perdu Emmanuèle. Lorsqu'il écrivait son livre, tout égocentriste qu'il fût, il est impossible qu'André Gide n'ait pas été conscient de l'implication de certaines phrases, quelques unes d'une grande brutalité - qu'il faisait prononcer à André Walter, de la signification de ses rêves étranges et révélateurs, et par suite, des conclusions que Madeleine allait en tirer. Dans les Cahiers, l'amour d'Emmanuèle pour André Walter est semblable à celui que Gide se persuadait que Madeleine lui portait - là s'arrête la similitude de situations entre le livre et la réalité. Dans les Cahiers l'écrivain laissait entendre qu'une union entre les deux cousins était impossible à cause de la nature du jeune homme - était-ce un avertissement pour Madeleine? Dans la réalité, il était résolu à gagner la jeune fille qu'il aimait. L'attitude de Gide dévoile une grande ambiguïté: d'une part, il poursuivait sa cousine de son assiduité, de l'autre, il la prévenait, par des aveux à peine voilés dans son livre, qu'il ne pourrait l'aimer "comme il faudrait qu'on s'aime avec raison" (CAW, 64).

La tristesse d'Emmanuèle reflète celle de Madeleine à cette époque, tristesse causée peut-être par l'inconduite de sa mère, Mathilde Rondeaux, dont la découverte datait des années 1881-1882, donc huit ou neuf ans avant les Cahiers, et par le désespoir de son père qui

en résulta:

Ce secret douloureux, qu'elle dut d'abord et longtemps garder par devers elle, la marqua, je crois, pour la vie. Toute la vie elle resta comme un enfant qui a pris peur. Hélas, je n'étais pas de nature à la pouvoir beaucoup rassurer (...)

rappelle Gide dans Et nunc (J, II, 1127). Il est probable également que Madeleine souffrait de sentir qu'André l'idéalisait et se méprenait obstinément sur les sentiments qu'elle lui portait, puisqu'il persistait dans son amour pour elle et violentait ses réticences.

Plus tard, dans Si le Grain, Gide avouait:

Si le diable me dupait en me faisant considérer comme une injure l'idée d'y pouvoir mêler [à mon amour] quoi que ce fût de charnel, c'est ce dont je ne pouvais encore me rendre compte; toujours est-il que j'avais pris mon parti de dissocier le plaisir de l'amour (J, II, 551-552).

Ainsi, près de trente ans plus tard, Gide adulte affirmait que l'adolescent qu'il avait été, s'était laissé duper. Et la solution qu'en 1890, il apportait au problème de son héros - c'est-à-dire la séparation, - correspondait à une situation dont il s'accommodait fort bien, trop bien lui-même, comme il le déclarait plus tard. "Peut-être, à l'imitation du divin, mon amour pour ma cousine s'accommodait-il pas trop facilement de l'absence" (J, II, 501).

Jean Delay a expliqué l'échec de l'union d'André Gide et de Madeleine, par le rôle d'inhibition de la sexualité joué par "ces admirables figures de femmes" (J, II, 1128) qui avaient entouré André Gide dans sa jeunesse: celles de sa mère, d'Anna Shackleton, des tantes Claire et Lucile, "modèles de décence, d'honnêteté, de réserve, à qui le prêt du moindre trouble de la chair eût fait injure" (ibid.). André Gide identifiait Madeleine à ces figures vertueuses, particulièrement à sa mère; "elle réactivait, dit Jean Delay, toutes les interdictions jetées par l'éducation maternelle sur l'oeuvre de la chair" (Delay, I, 516). "Ce que Gide a longtemps pris pour une impuissance physiologique n'était qu'une impossibilité psychologique, une inhibition dont il eût pu guérir, car elle n'avait pas des causes physiques mais morales" (id., 517).

Quoi qu'il en soit, Gide était arrivé à se persuader "confortablement" que sa cousine se contenterait d'un amour tout désincarné. "Les désirs,

pensais-je, sont le propre de l'homme; il m'était rassurant de ne pas admettre que la femme en pût éprouver de semblables" (J, II, 1128).

La fréquence des expressions telles que: "il me semblait", "je me persuadais", "ce que je croyais être" qu'André Gide adulte employait quand il parlait de son adolescence, montre à quel point le jeune Gide, tout comme son héros André Walter, avait vécu dans un monde subjectif, sans rapport avec le réel.

X X

X

Le premier adolescent gidien reflète ce que son auteur croyait être la plus sincère expression de lui-même à cette époque. Le portrait de l'artiste jeune homme révèle déjà une certaine lucidité, une certaine perspicacité. Ecartelé entre ces deux forces opposées, la chair et l'âme, Gide avait atteint, lui aussi, le bord de la folie. Il poussait chez son héros ses propres tendances jusqu'à leurs extrêmes, et faisait sombrer Walter dans le gouffre qui l'attirait, mais dans lequel il se retint de tomber. Il explique dans Si le Grain:

Je n'aurais plus su dire bientôt, qui de nous deux guidait l'autre, car si rien n'appartenait à lui que je pressentisse d'abord et dont je ne fisse pour ainsi dire l'essai en moi-même, souvent, aussi, poussant ce double en avant de moi, je m'aventurais à sa suite, et c'est dans sa folie que je m'apprêtais à sombrer (J, II, 506).

Mais Gide évitait la catastrophe car il garda toujours tout son bon sens - il le déclarait plus tard dans le Journal des Faux-Monnayeurs: "Ce qui manque à chacun de mes héros, que j'ai taillés dans ma chair même, c'est ce peu de bon sens qui me retient de pousser aussi loin qu'eux leurs folies" (JFM, 94). Gide inaugurait avec son premier adolescent un schéma qu'il allait utiliser tout au long de son oeuvre: il se servait de son jeune personnage comme d'un instrument d'action sur lui-même, et sur sa vie. Son livre était également un moyen d'intervenir dans le destin de quelqu'un de très proche, puisque les Cahiers représentaient un avertissement à double sens!

Il est significatif qu'André Gide ait fait naître son héros, dans la biographie que son ami donnait de lui, un an et un mois après lui; ainsi, au moment du drame, et quand il mourait, en novembre 1889,

André Walter avait dix-neuf ans tandis que son auteur qui en avait vingt et un, était bien vivant et bien portant! Le premier succombait à la folie, mourait victime de son refus d'accepter le monde réel et de s'y adapter, victime de sa soif d'idéal et de pureté, victime de lui-même. Après avoir écrit son livre, le second eut l'impression que, libéré, il laissait derrière lui cet aspect de lui-même. "Bondissant hors de mon héros, et tandis qu'il sombrait dans la folie, mon âme, enfin délivrée de lui, de ce poids moribond qu'elle traînait depuis trop longtemps après elle, entrevoyait des possibilités vertigineuses", déclarait-il dans Si le Grain (J, II, 522).

Ce processus de libération devait cependant s'élaborer au cours de plusieurs années. Avec les adolescents suivants, Gide essaya encore certaines formes d'évasion hors de lui-même. Mais ses élans vers une forme de vie nouvelle ne furent pas immédiatement couronnés de succès.

CHAPITRE II

LES TRAITÉS: L'ADOLESCENT COBAYE

Gide n'était pas encore prêt à se délivrer de "ce poids moribond" qui symbolisait son adolescence de puritain idéaliste et introverti. Quoiqu'il en eût émis le vœu, il n'était pas prêt à s'insérer dans la vie réelle, à la représenter dans son oeuvre après l'avoir observée.

C'est encore lui-même et ses inquiétudes qu'il projette dans les oeuvres qui suivent les Cahiers d'André Walter, et dans lesquelles il ne fait encore aucune place au monde réel. Les personnages qu'il y introduit peuvent être considérés comme des adolescents: il utilise l'épithète "puéril" (R, 3) pour caractériser Narcisse qui ressemble à André Walter comme un frère; il tire à lui Adam qui symbolise l'humanité à ses débuts; le Poète est également une projection du jeune Gide - c'est poète que ce dernier se voyait et se voulait alors qu'il préparait son baccalauréat. Urien et ses compagnons sont des adolescents qui ont décidé de quitter la chambre d'étude pour se mettre en quête d'aventures glorieuses, Luc et Rachel, de tout jeunes gens qui font l'expérience de l'amour physique - le Voyage d'Urien et le Traité du Vain Désir sont en effet l'histoire de certains essais tentés fictivement par Gide et qui aboutissent à des échecs.

Dans les traités, Gide expose encore ses problèmes, mais d'une manière stylisée, - symbolique dans le Traité du Narcisse, allégorique dans le Voyage d'Urien, fantaisiste dans la Tentative amoureuse. Narcisse, Adam, le Poète sont des signes qui représentent des abstractions, Urien, ses compagnons, Luc et Rachel, des êtres désincarnés, sans visage. Alors que les Cahiers d'André Walter étaient des cris exaltés sortis directement du coeur de l'auteur, dans le Traité du Narcisse, dans le Voyage d'Urien et dans la Tentative amoureuse, Gide abandonne le pur lyrisme pour une forme impersonnelle, plus restreinte. La lucidité dont il avait déjà fait preuve dans les Cahiers s'accroît: dans les deuxième et troisième traités, prenant du recul par rapport à ses personnages, c'est à dire par rapport à lui-même, il s'observe encore d'un oeil critique, ironique même. Dans ces oeuvres, chaque tendance d'André Walter est grossie, exagérée, puis jugée par l'auteur.

Gide adopte Narcisse et son mythe pour exposer sa doctrine esthétique, et pour la préciser. Mais il transforme le personnage mythique avec qui il s'identifiait en particulier, lui qui se mirait continuellement dans le miroir de sa conscience, pour faire de lui un héros gidien, jeune homme "solitaire et puéril", dans un paysage caractéristique de Paludes, "rêveur et s'isolant sur des grisailles. En la monotonie inutile de l'heure, il s'inquiète" (R, 3). Narcisse ne s'intéresse à l'aspect extérieur de sa personne, à sa beauté physique, qu'en tant que "contours" qui enveloppent "sa grande âme" (R, 3), car son âme surtout fascine le Narcisse gidien: "Il veut connaître enfin quelle forme a son âme" (ibid.). Dans le fleuve du Temps, Narcisse voit se refléter un monde aux formes imparfaites et changeantes qui ne jouirait d'aucune existence sans le regard de l'être qui le contemple, être tout puissant, puisque comme André Walter, il crée le monde par son regard et sa conscience - à ce moment-là Gide souscrivait à la thèse spiritualiste du philosophe Berkeley; nous l'avons déjà dit, il admirait grandement Baudelaire et Schopenhauer. Mais le spectacle qui entoure Narcisse n'est que le reflet du monde des Essences, "des vérités ineffables" (CAW, 112), d'un Eden auquel il tourne le dos et auquel il aspire. "Si Narcisse se retournait, il verrait (...) le ciel peut-être, l'Arbre, la Fleur" (R, 7), non pas les arbres, les fleurs d'un monde contingent, mais l'essence de l'Arbre, de la Fleur. Comme Narcisse ne peut appréhender le monde vrai, parfait, "[il] rêve au Paradis" (R, 4).

Le deuxième personnage du Traité, Adam, est d'abord un autre Narcisse contemplatif. Mais alors que Narcisse n'apercevait que des reflets changeants, seuls signes du monde des Essences, pour Adam, les formes apparaissent parfaites, immuables, éternelles. Comme Narcisse, il crée le monde par son regard - "pour lui, par lui, les formes apparaissent" (R, 5) - le monde n'a aucune réalité en dehors de son esprit. Mais bientôt "spectateur obligé, toujours, d'un spectacle où il n'a d'autre rôle que celui de regarder toujours, il se lasse" (R, 6). Adam, contrairement à Narcisse est en contact avec le parfait, mais il s'ennuie dans l'immobilité contemplative où il est forcé. Il désire se connaître, et surtout connaître sa force. "Ah! se voir! - Certes il est puissant, puisqu'il crée et que le monde entier se suspend après son regard, - mais que sait-il de sa puissance, tant qu'elle reste inaffirmée?" (ibid.). Il désire donc exprimer son existence par un acte décisif; Adam incarne alors la tentation de l'action qui animait Gide après la période totalement introspective qui avait donné

naissance aux Cahiers. Le désir d'Adam annonce l'impatience de son auteur devant l'attitude passive, purement contemplative, que prônaient les Symbolistes et que lui-même avait adoptée à un moment, mais contre laquelle, déjà, il réagissait. C'est Gide lui-même que nous entendons s'écrier, intervenant familièrement dans son Traité: "Et puis, tant pis! cette harmonie m'agace, et son accord toujours parfait. Un geste! un petit geste, pour savoir, - une dissonance, que diable! - Eh! va donc! un peu d'imprévu" (ibid.). Adam se révolte contre cet "esclavage" (ibid.), et pour affirmer son individualité, sa liberté, pour exercer sa force, il fait ce petit geste qui détruit l'harmonie, introduit de l'imprévu et crée le Temps. Cet acte qui a interrompu la contemplation, a eu raison de l'ennui. L'harmonie brouillée, entrecoupée comme une image sur une eau agitée, ne pourra retrouver sa pureté première de forme qu'avec l'aide du Poète. Remarquons avec H. Weinmann, que dans le Paradis de Gide il n'y a pas d'Eve, de même qu'il n'y a pas d'Echo auprès de Narcisse. Ils sont tous deux des êtres solitaires (Weinmann, 72). "Dans la Bible, le dédoublement de l'Homme en deux sexes, oeuvre divine, se fait avant la chute, tandis que chez Gide, ce dédoublement est la conséquence directe, le résultat immédiat de la chute" (Weinmann, 73); ainsi, remarque encore Weinmann, la femme n'est pas une création divine, mais le "résultat d'une faute" (ibid.) - détail déjà révélateur!

Le troisième personnage du Traité, le Poète, frère d'Adam et de Narcisse, sait contempler les apparences, mais, visionnaire, il a le don de pouvoir pénétrer le mystère du Monde pour apercevoir derrière la réalité changeante, le monde des Idées, des Essences: capable d'appréhender le parfait, il devient comme Adam avant la chute. Le Poète doit "manifeste": sa mission, qui est celle de l'Artiste est de redonner une forme éternelle à ces Idées, en les introduisant dans l'oeuvre d'Art, prenant garde de ne pas se préférer à la Vérité qu'il veut exprimer - la Forme idéale lui échapperait! L'action pour l'Artiste, pour le Poète, pour le jeune Gide, consistera donc à manifester aussi authentiquement que possible les Vérités qu'il a découvertes, même si le scandale doit en résulter. "Malheur à celui par qui le scandale arrive"! mais "il faut que le scandale arrive!" (R, 9). Le Poète doit supprimer sa présence dans l'oeuvre d'art et laisser aux paroles le soin de manifester la Vérité par leur seule suggestion.

Dans le Traité du Narcisse le désir d'action de l'auteur est ébauché, mais exprimé abstraitement; les personnages sont des idées incarnées. Après le Traité, Gide met en scène, dans le Voyage d'Urien, des jeunes gens qui paraissent plus humains que Narcisse, Adam, le Poète; à première vue, il semble aussi s'être libéré de la totale subjectivité qui caractérisait André Walter. Superficiellement, les deux oeuvres diffèrent: les Cahiers étaient la confession exaltée d'un seul personnage, une plongée dans un courant de conscience; le Voyage semble être le récit, fait par l'un d'eux, des nombreuses péripéties d'un groupe de compagnons. De plus, le thème est différent: lassés des méditations, de l'inactivité, des rêves stériles qui avaient causé la perte d'André Walter, "quand l'amère nuit de pensée, d'étude et de théologique extase est finie" (R, 15), assoiffés d'actions nobles, les compagnons aspirent à éprouver leur vaillance par de hauts faits.

En réalité, à l'exception d'Eric, ces nombreux adolescents ne marquent aucune évolution par rapport au premier héros gidien; ils figurent autant d'André Walter, mais des André Walter stylisés. Désincarnés, ils représentent les éléments d'une histoire construite par son auteur comme une "démonstration" (CAW, 94), avec une série "d'enchaînements logiques" (R, 45), et dont le héros principal se plaint qu'elle est "bien mal, bien mal composée" (ibid.). Bref, les différentes étapes de ce voyage allégorique ne font que symboliser l'aventure spirituelle du même héros, l'auteur encore. Ursula Franklin considère le Voyage d'Urien comme l'expérience de l'auteur en tant qu'artiste. La lampe d'étude qui s'est éteinte, l'aube venue, est bien, comme elle l'indique, le symbole de Mallarmé pour représenter l'isolement poétique (Franklin, 261). Pour elle, le voyage que les chevaliers à bord de l'Orion, ont entrepris représente seulement une vie artistique selon la doctrine exprimée dans le Traité du Narcisse, doctrine qui, mise à l'épreuve de l'expérience artistique, aboutit à un échec. Ursula Franklin voit donc démontrés, en même temps que l'échec du symbolisme, son rejet définitif par Gide. Nous préférons ne pas réduire le Voyage à une seule signification esthétique, et y voir plutôt l'expression d'une libération plus vaste: en effet Gide met aussi en question dans son traité la valeur de l'étude stérile, qui le coupe de la vie et de l'action, la valeur d'une morale puritaine et d'une vertu faite de résistance.

Gide ne décrit pas ses héros - à peine des personnages, tout juste des silhouettes - à l'exception d'Alfasar, différent des autres, il les nomme et les caractérise par leurs gestes et leurs paroles. Il ne mentionne qu'en passant, à chaque nouvelle aventure des noms empruntés aux ballades médiévales, ou aux contes symbolistes, plus étranges et plus musicaux les uns que les autres, appartenant à des personnages vagues, sortis des brumes de son esprit.

Qui sont ces jeunes gens, d'où viennent-ils, combien sont-ils? Urien n'est même pas sûr de les avoir rencontrés auparavant. Il sait seulement qu'ils lui ressemblent. Gide lui fait dire: "Je les reconnus tous, bien que ne sachant pas si je les avais vus quelque part; mais nos vertus étaient pareilles" (R, 15). Certains, comme Axel et Ydier ne sont mentionnés que tout à la fin. Gide introduit ses jeunes aventuriers sans obéir à une nécessité intérieure; aucune logique ne règle la manière dont ils sont présentés, ce qui engendre une impression d'insolite, de décousu, de rêve. Les compagnons apparaissent isolément, ou le plus souvent par groupes de trois: au début ils sont six, Alain, Paride, Nathanaël, Mélian, Tradelineau et Urien, le conteur, qui argumentent pour essayer de déterminer ce qui les a poussés à entreprendre ce voyage. Trois autres, Lambègue, Odinel et Hector sont parmi ceux qui, descendus à terre pour acheter des vivres, se sont laissés entraîner par les femmes. Angaire réagit d'une façon violente à leur confession. Trois nouveaux compagnons, Agloval, Clarion et Morgain revêtent des scaphandres pour chercher l'anneau d'Haïatalnefus. Alfasar, "emphatique et colère" (R, 27), n'est pas aimé de ses amis, il est le seul qui soit décrit par Gide directement et non caractérisé par ses gestes et paroles, sans doute parce qu'il diffère des autres. Trois autres encore, Yvon, Helain et Aguinel, malades d'ennui sont abandonnés avec Lambègue sur les bords de la Mer des Sargasses dont ils n'ont pu supporter l'atmosphère soporifique; enfin Eric est celui qui tue les cygnes, et qui, avec Axel et Ydier, nommés pour la première fois, Alain, Morgain, Nathanaël et Urien font partie du groupe des sept compagnons qui se retrouvent au bord du petit lac à la fin du voyage.

En tout donc, il semble qu'une vingtaine de compagnons se sont mis en route. Leur nombre en réalité est sans importance: il se pourrait qu'ils aient été plus nombreux au départ - en effet les mousses ont soudain apparu et disparu sans être mentionnés à nouveau; certains voyageurs non nommés sont peut-être morts de la peste. Urien précise pourtant que seuls les douze preux qui ont résisté aux délices de l'île d'Haïatalnefus ont survécu à la peste. A mesure que les uns

ou les autres changent, ou faiblissent au contact d'influences néfastes, Gide les abandonne en chemin pour ne conserver, à la fin du voyage autour du lac dégelé, que les compagnons les plus purs, les plus dignes, sept en tout, nombre mystique, tout comme douze.

Quoique les compagnons soient nombreux, il n'existe presque aucun échange entre eux, aucun dialogue; de simples phrases sont juxtaposées, soit au début lorsqu'ils essaient de déterminer la raison de leur voyage, soit lorsqu'ils se racontent leurs découvertes. Quand Urien s'adresse à eux, il prononce une longue harangue, une péroraison qui ne fait qu'amuser les autres jeunes gens. Il ne faut pas donner trop de poids à l'affirmation de Gide dans une lettre à Pierre Louÿs: "Toi, tu t'appelles Calibor (...), Drouin s'appelle Ylier [sic] ou Paride - Maurice [Quillot] c'est Tradelineau - Nathanaël est mon meilleur ami et Alain c'est André Walter" (Lettre du 2 août 1892, inédite, citée par Delay, II, 195). Ces compagnons ne sont pas si clairement individualisés. En réalité, à l'exception d'Eric, ils se ressemblent tous et représentent le même personnage: Gide. "Mes marins sans caractères tour à tour deviennent ou l'humanité toute entière, ou se réduisent à moi-même" affirme Gide dans sa préface (R, 1465). En effet ces jeunes gens semblent construits sur le même modèle; chacun incarne une facette du tempérament de l'auteur, l'une de ses tendances, ou bien comme Eric, l'être qui le fascine. En effet Alain est bien un André Walter ressuscité: "De quel obscur sommeil me suis-je éveillé, de quelle tombe? Je ne cessais de penser (...). O nuit orientale et calmée, s'exclame Alain, reposeras-tu ma tête lasse de penser à Dieu?" (R, 18), et, porte-parole du Gide qui a survécu à André Walter, il souhaite que l'action remplace dans sa vie la méditation et l'inactivité. De même Paride, après les frustrations de l'inertie, rêve d'une vie active: "J'étais tourmenté d'un désir de conquête, dit-il; je marchais dans ma chambre plein de vaillance, mais triste et, de rêver toujours des héroïsmes, plus fatigué que de les faire" (ibid.). Tradelineau interrompt brusquement "une discussion oiseuse" et la vague conjecture de Nathanaël - "peut-être alors que nous vivons notre rêve, pendant que dans la chambre nous dormons" (ibid.) - pour déclarer: "Nous avons quitté nos livres parce qu'ils nous ennuyaient! (...) Nous étions las de la pensée, nous avons envie d'action" (ibid.). Enfin, Gide se projette en Urien à qui il fait prononcer sa propre formule, celle qu'il proposait à Robert Bonnières, et qu'il rappelle dans Si le Grain: "Nous devons tous représenter" (J, II, 542). Dans ses Mémoires, il explique cette formule que le Voyage semble illustrer:

Il commençait à m'apparaître que le devoir n'était peut-être pas pour chacun le même, et que Dieu pouvait bien avoir lui-même en horreur cette uniformité contre quoi protestait la nature, mais à quoi tendait, me semblait-il, l'idéal chrétien, en prétendant mater la nature (J, II, 542).

Justement, dans le Voyage d'Urien, tous les adolescents disparaissent finalement pour ne laisser qu'un seul individu, le "Je" de la fin, l'écrivain, cet "être particulier" avec "sa signification précise, irremplaçable, sa 'saveur'" (J, II, 542). En ce sens, le Voyage d'Urien, reflète aussi l'attitude de Gide à ce moment-là, son désir d'affirmer son individualisme, la prise de conscience qu'il "avait à jouer un rôle sur la terre, le sien précisément, et qui ne ressemblait à nul autre" (J, II, 542). Gide cherche encore sa voie. "Sentant très vivement ce que nous ne voulions pas être, fait-il déclarer à Urien, nous commençâmes à saisir ce que nous étions" (R, 27). Ce qui est sûr, c'est que Gide veut rompre avec le passé. Cette rupture est symbolisée par l'incendie du bateau dans le Voyage.

La plupart des thèmes gidiens touchant les adolescents sont sous-jacents dans ce conte d'apparence fabuleuse, épique, et beaucoup des traits particuliers au Gide adolescent se retrouvent chez les compagnons.

Très pieux, les jeunes conquérants puisent force morale, courage, fermeté dans la prière qui a encore une grande place dans leur vie, comme c'était le cas pour André Walter et André Gide: le soleil levant trouve les valeureux navigateurs "assemblés sur le pont pour une matinale prière (...); un hymne tranquille mont[e] du navire" (R, 52). A l'instar de leur auteur, poussés par le goût de l'ardu, ils sont éniivrés par tout geste excessif, irréparable, insensé même: s'ils abandonnent leur navire, ce n'est "ni par désespoir, ni par prudence timorée, mais bien par une volonté de folie" (R, 57-58), car "préférant les rives les plus dures", "fiers et forts", ils vont "au delà des pires détresses où trouver la plus pure joie" (R, 58). Cette attitude engendrée par un excès d'enthousiasme, par le lyrisme, pousse les adolescents gidiens à renoncer à l'objet de leur désir, alors qu'ils touchent presque au but. Elle caractérisait André Walter, elle est l'explication partielle du comportement de Jérôme; elle permet de comprendre la conviction de Bernard qui croit possible "qu'on puisse se tuer par enthousiasme, par simple excès de vie ... par éclatement" (R, 1151).

Un trait de caractère que nous avons remarqué chez André Walter, qui appartient au jeune Gide, nous frappe aussi chez les compagnons de l'Orion: c'est l'orgueil - l'orgueil d'être ce qu'ils sont - qui les pousse à rechercher des actions glorieuses, dignes de leurs "grandes âmes" (R, 35), qui leur fait déplorer que leurs "belles vies" (R, 36) s'écoulaient dans des occupations ordinaires, communes. Destinés à accomplir de hauts faits, ils sont contraints à vivre médiocrement - de là vient leur amertume. Chez André Walter, cet orgueil provenait de l'assurance qu'il pouvait se vaincre, plutôt que d'une haute opinion de soi-même, comme chez Urien. Celui-ci partage l'attitude bien romantique de son auteur qui voit l'orgueil à l'origine du spleen, "cette angoisse vagabonde de l'âme", dont il souffrait (J, I, 19): "Aujourd'hui, le spleen est venu, (...). Le spleen est surtout fait d'orgueil; cela me plaît; mais on souffre terriblement" (ibid.); et Gide évoque "la grande figure de Byron" avec qui il s'identifie (ibid.). Les compagnons savent que leur destinée devrait être exaltante, remplie d'actions grandioses. C'est pour cela qu'elle ne peut surtout pas s'encombrer de la présence féminine. "Madame, ah! que vous dirais-je?" répond Urien à Haïatalnefus qui veut les retenir, et leur demande ce qu'ils allaient chercher ailleurs, "les noblesses et les grandes beautés toujours nous arrachèrent des larmes. Si belle que vous soyez, Madame, vous n'êtes pas si belle que nos vies; et nos vaillances, dans l'avenir, luisent devant nous comme des étoiles" (R, 35).

L'orgueil d'être ce qu'ils sont, et d'avoir devant eux des destinées "très sérieuses et précises" (R, 34), donne aux compagnons leur attitude solennelle et grave, pompeuse, contrastant avec l'agitation, la gaieté forcée, frénétique des compagnons déchus. L'allure des douze preux imbus de leur importance, de leur majesté, est guindée, figée, raide, héraldique. "Lentement, tous les douze, alors, majestueux et symétriques, graves à cause de notre somptueuse parure, nous descendions vers le soleil" (R, 33). D'autres fois, ils restent "assis, tous les douze, sur un trône élevé, chacun comme des rois, devant la mer. (...) Par noblesse, dit Urien, nous ne faisons pas un geste et demeurions silencieux" (ibid.).

Ces preux chevaliers ont l'apparence figée des personnages de vitraux d'église: la recherche de l'absolu a entraîné cette raideur presque inhumaine. Guindés dans leur attitude, ils résistent aux tentations de l'île des délices. "Notre orgueil s'exaltait à cette résistance, et, sous la splendeur des manteaux, nous sentions grandir en nos coeurs un désir excédant d'actions glorieuses" (R, 34).

Plus loin sur la Mer Glaciale, la lenteur et la solennité marquent leurs gestes. "Nous avons marché dans la neige, et sans cette hâte du temps, car les heures sont écoulées; la lenteur grave de nos gestes en faisait la solennité" (R, 59). Ce n'est pas sans humour que Gide dépeint cette pose digne, rigide, solennelle, mais il faut l'avouer, théâtrale, affectée et plutôt ridicule, pose qui avait été la sienne peu de temps auparavant.

Gide incarne en ces jeunes compagnons sa propre crainte de l'amour sexuel qui souille l'âme et le corps. "Il me semble, écrit-il à propos du Voyage, dans son Journal, que j'y ai mis beaucoup de moi, et que, pour qui sait lire, il est lui aussi révélateur" (J, I, 308). Au moment où Gide écrivait son livre, il vivait dans un état d'obsession sexuelle qu'il évoque dans Si le Grain et qui permet de comprendre les nombreux fantasmes sexuels dont le livre est chargé: "A la Roque (...) j'avais pensé devenir fou, presque tout le temps que j'y passai, ce fut cloîtré dans la chambre où n'eût dû me retenir que le travail, vers le travail m'efforçant en vain (j'écrivais le Voyage d'Urien), obsédé, hanté" (J, II, 593). L'épouvante de Calibor, d'Agloval, de Paride et de Morgain devant les sirènes, rappelle l'horreur que les prostituées inspiraient déjà à André Walter: "J'en hais jusqu'à l'approche, s'écriait-il, et ces mots sifflés à l'oreille, (...), voix de goules ou de sirènes; je les hais! je les hais tout entières" (CAW, 39).

Lorsque Mélian, Lambègue et Odinel descendus à terre pour s'approvisionner, y passent la nuit, les autres compagnons sont attristés parce qu'ils savent que leurs amis vont rencontrer des femmes. Angaire, exprimant une opinion extrême, plus excessif que les autres, ne peut cacher son dégoût pour leur action, et quand les faux chevaliers veulent "raconter leurs embrassements de la nuit" (R, 27), en un aveu d'une franchise brutale, Angaire s'exclame "qu'il ne comprenait pas qu'on osât se mettre à deux pour faire ces saloperies indispensables et qu'en de tels instants lui se cachait même des miroirs" (ibid.). "Une grande huée de scandale" peut bien avoir accueilli ces mots, il n'en reste pas moins que c'est Gide qui les a mis dans la bouche d'Angaire, et que c'est lui qui les a pensés, et écrits. Nous pouvons comprendre pourquoi Madeleine Rondeaux s'étonnait: "Comment, ayant eu cette vie si intacte, si pure, as-tu écrit certaines pages du Voyage d'Urien, qui m'ont fait, l'autre jour, fermer ce livre?" (Lettre de Madeleine Rondeaux à Gide, 23 juillet 1895, citée par Delay, II, 176, note 3). Angaire ajoute qu'"il n'aimait les femmes que voilées, mais que même ainsi il craignait qu'elles ne devinssent impudiques et de

leur voir tomber la robe dès qu'un peu de tendresse advenait" (R, 27). La locution restrictive "ne ... que ..." et la conjonction "mais" annulent l'affirmation d'Angaire et indiquent que loin d'aimer les femmes, il s'en défie. Le peu de tendresse qu'il serait prêt à leur témoigner pourrait les inciter à s'enhardir et serait une menace à sa vertu. Il prête aux femmes deux caractères, un manque de pudeur et une agressivité, qui menacent la pureté des adolescents. Cette conviction révèle chez Angaire une défiance et une crainte peu normales, qui caractérisent aussi André Walter et André Gide. Pour celui-ci, en effet, comme Nyssia dans le Roi Candaule, les femmes doivent rester voilées, admirées, et adorées de loin.

Les femmes sont présentées comme des monstres ensorceleurs et rusés, des êtres menaçants et agressifs, "s'affolant au désir des mâles" (R, 32), des sirènes, des vampires qui rôdent silencieusement à l'affût des compagnons. Les vagues hallucinations d'André Walter prennent des formes beaucoup plus littéraires, plus conventionnelles dans le Voyage d'Urien; elles deviennent des apparitions fantasmagoriques, dignes des contes fantastiques d'Edgar Allan Poe, ou de Charles Nodier. Le fantasme qui clôt le chapitre 5 et la cinquième étape du voyage révèle la terreur du jeune auteur devant les femmes: au milieu d'une nuit brûlante et troublée, des vampires, ces femmes avides de sang, viennent sucer le sang et la vie des pêcheurs endormis, à leurs pieds nus, à leurs lèvres (R, 29).

Quelquefois les femmes se déguisent en hommes pour mieux attirer les jeunes gens. Ceux-ci appréhendent de les voir se découvrir sans crier gare. Dans l'île d'Haïatalnefus, "des créatures admirables" arrivent, que les compagnons prennent pour des hommes. Ces habitants paraissent "vêtus d'une robe très somptueuse, pesante et tombant à plis droits; une coiffure en forme de diadème leur donnait l'air sacerdotal" (R, 32). Mais cet aspect religieux solennel, imposant et rassurant, n'est qu'une apparence, un piège pour attirer les jeunes gens, et bien vite ces personnages s'avèrent être des femmes; le sourire plein "de vicieuses promesses", elles entr'ouvrent leur manteau et exposent "leur sein peint de rose" devant les compagnons horrifiés (ibid.). Cette crainte de voir les femmes se dévêtir soudain avait provoqué le cauchemar dans lequel Emmanuèle apparue d'abord à André Walter "vêtue d'une robe d'orfroi qui jusqu'à ses pieds tombait sans plis comme une étole" (CAW, 179), soudain avait soulevé sa robe pour la retrousser, causant l'horreur et la panique d'André Walter. Celui-ci avait également cette étrange obsession que derrière une apparence digne,

sacerdotale et rassurante, pouvait se cacher un piège pour sa vertu. La vue du corps humain dévêtu a deux effets opposés sur Urien et ses compagnons: quelquefois, manifestant la force virile, la santé, la vie active, il emplit les jeunes gens d'admiration - ainsi, ils vont observer les pêcheurs nus plonger pour chercher les pièces que lancent les voyageurs. D'autres fois le corps humain nu, en particulier celui des femmes, les emplit de malaise ou d'horreur. Il est évident, le dégoût des voyageurs devant les derviches hurleurs, tournant frénétiquement, avec leur robe toujours plus tendue, qui devenait presque horizontale et "les découvrait tout nus, obscènes ..." (R, 25). De même, lorsqu'après s'être baignés, les faux compagnons, "longtemps encore nus" (R, 27) regardent "leur peau luire de pâleur insolite" (ibid.), Urien écrit: "Et nous avons honte pour eux, car ils paraissaient très beaux et semblaient plus heureux que des hommes" (ibid.); mais la fièvre les mine: en effet, ils "laissaient que la fièvre séchât sur eux la candide mousse marine" (ibid.). Leur beauté pâle et malade diffère de la beauté virile des pêcheurs de perles.

Pourtant les compagnons ne peuvent s'empêcher; comme André Walter, de ressentir de la curiosité, un certain regret inavoué de ces choses défendues, dont le mystère les attire et les tourmente. C'est peut-être de l'envie qu'ils éprouvent lorsqu'ils voient revenir certains d'entre eux, dont les "yeux agrandis luisaient d'une douceur inexpriable" (R, 26). Morgain, à la fois, craint et regrette les sirènes. Et quand "les matelots et les faux chevaliers [vont] retrouver des femmes, (...) la pensée de leurs embrassements nous a tourmentés cette nuit, car elle était vraiment trop amoureuse" (R, 29), avoue Urien. Les jeunes compagnons, attirés et rebutés, curieux et effrayés, préférèrent se tourner vers l'ascétisme, vers la vertu austère mais protectrice. De même, André Walter confessait qu'il se souviendrait toujours de la prostituée qui l'avait abordé "par cette nuit de printemps affolante et si tiède, de cette ombre chantante, aux reflets du gaz, et sous les marronniers fleuris.(...) C'était une extraordinaire poésie" (CAW, 40). André Gide affirmera plus tard dans Si le Grain que "le dragon" qu'il s'était fait de cela, ce n'est pas sans un "pathétique mélange de hideur et de poésie" (J, II, 484) qu'il le considérait. Dans le récit suivant, la Tentative amoureuse, Gide fera son héros s'abandonner à ses désirs, faire l'expérience de ces choses défendues.

A un autre moment, Urien et ses compagnons sont tourmentés par une vision bien plus troublante: les matelots et les mousses dorment côte à côte dans la nuit mystérieuse et brûlante, "tendant les bras vers les

rêveurs" et "tordus de désirs" (R, 25). Les sévères et valeureux compagnons ont besoin de toute leur volonté pour se garder: ils restent debout, car, confesse Urien, "nous n'osions pas nous étendre et nous entendions toute la nuit leurs soupirs se mêler aux souffles amoureux de la mer" (ibid.).

L'attraction qu'exercent les enfants sur Gide, surtout dans certaines circonstances, se dessine plus loin dans une vision qui le troublera tout au long de sa vie, jusque dans sa vieillesse, et qui fait surgir à notre esprit l'expérience d'Acquasanta: la présence de frêles enfants aux membres grêles dans les piscines trop tièdes, où Urien et ses compagnons se baignent (R, 29). Le désir inconscient de Gide pour les enfants, surtout dans cette conjoncture, se dessine ici. Au contraire, l'enfant mystérieux, grave, songeur, aux "grands yeux, bleus comme une mer glaciale" (R, 31) à la peau de la blancheur du lys, qui apparaît dans un paysage de glace, l'intimide, le refroidit, tout comme la femme angélique, car il représente la spiritualité.

Le personnage féminin, Ellis, est lui aussi, une projection de Gide adolescent. Comme l'indique avec raison Germaine Brée, Ellis représente:

(...) une vraie matérialisation mi-burlesque, mi-mélancolique de l'âme d'Urien-Gide; tout y est: agendas inévitables, penchant vers la morale, goût d'herboriser, lectures perpétuelles; et aussi le côté méticuleux et compassé de Gide que traduisent si bien le châle écossais, la petite valise, la salade d'escarole, et que l'ombrelle cerise souligne et contredit (Brée, 56).

Gide, lui prêtant une attitude personnelle dont il se moque maintenant, met en scène une anecdote qui avait pris place au cours d'une randonnée qu'il avait faite avec Henri de Régner. Pierre de Boisdeffre relate comment en août 1892, Henri de Régner, excursionnant avec Gide à Belle-Ile, agacé par le manque de curiosité, le manque d'intérêt de son ami qui, sur la plage, continuait à être plongé dans la lecture de la Bible (ou de Wilhelm Meister), s'était emparé du livre de Gide et l'avait jeté à la mer, à la grande fureur de ce dernier qui s'était précipité pour recouvrer son bien (Boisdeffre, 166).

Au point mort de ce voyage, Ellis fait une apparition intempestive, "assise sous un pommier" (R, 42), avec son ombrelle cerise et son châle écossais. Alors que la felouque avance difficilement depuis sept jours dans la Mer des Sargasses, elle est "là depuis quatorze jours, par la route de terre plus vite que nous arrivée" (R, 42), confesse Urien - la prosaïque Ellis a atteint facilement, rapidement, seule et sans encombre, l'endroit où les vaillants compagnons ne sont parvenus qu'après s'être exposés à de terribles dangers. Ces épreuves

étaient-elles donc nécessaires? semble demander Gide. Max Marchand analyse finement ce personnage de femme dont Gide nous donne un portrait saugrenu. Ellis, comme toutes les femmes gidiennes, est inadaptée au moment présent, et au lieu de savourer la nouveauté du voyage, "incapable de se rendre disponible à quoi que ce soit, elle essaie de rattacher ce pays inconnu au pays natal" (Marchand, 72). Avec sa tenue voyante, Ellis tranche sur la grisaille de ce paysage délavé, des campagnes décolorées qui l'entourent. "Dès que je l'ai vue sur la rive, j'ai senti qu'elle était déplacée" (R, 50), déclare Urien. Ellis ne sait se fondre, s'harmoniser avec le milieu, s'adapter aux circonstances nouvelles. De cette inadaptabilité, Gide accusera sa femme plus tard, et d'une manière générale, toutes les femmes. Attachée au passé, esclave de ses petites manies comme Angèle dans Paludes, Ellis ne voyage pas pour changer d'atmosphère; pour rompre ses habitudes, pour se débarrasser de "ses vieilles pensées" (ibid.); elle transporte son environnement avec elle, et elle reste la même, inflexible, inadaptable. Elle rappelle à Urien l'ennui, la monotonie de l'étude, tout ce passé qu'il avait voulu quitter. Ellis rejette ce qui diffère de la norme: elle trouve les longues pattes des cigognes "exagérées", et Urien ainsi "constat[e] la fâcheuse incompréhension de son âme" (R, 43); "mais de son ombrelle couleur cerise dans le paysage éploré je ne lui dis pourtant rien, ajoute-t-il, réservant la question des inadéquats pour des causeries ultérieures" (ibid.). Les rapports entre Urien et Ellis sont semblables, dans une certaine mesure, à ceux qui existaient entre André Walter et Emmanuèle, comme entre Luc et Rachel. Deux êtres qui n'ont pas connu le même passé sont étrangers l'un à l'autre - Gide exprimera cette idée à nouveau dans la Tentative amoureuse: "La suite du passé les sépare" (R, 82). De même qu'André Walter et Emmanuèle ne pouvaient s'entretenir que de ce dont ils avaient l'expérience commune, de même Urien et Ellis, "à cause des routes différentes suivies", (R, 42) ne trouvent rien à se dire, car, explique Urien, "nous avons cette habitude de ne nous parler que de ce que nous savions ensemble" (ibid.). Ainsi ils restent "trois jours à regarder les berges en silence" (ibid.).

Urien s'adresse à Ellis comme à une enfant ou à une personne simple d'esprit: après qu'il a prononcé sa péroraison "incongrue" (R, 46) devant ses compagnons, s'apercevant qu'Ellis n'a rien compris - "elle ouvrait de grands yeux interrogateurs; elle attendait que je continuasse" (ibid.) - Urien s'irrite; cependant il lui explique patiemment: "J'ai fini, chère Ellis (...)" ; et il continue "marchons un peu. Vous êtes douce et délicieuse aujourd'hui" (ibid.). Puis, au lieu d'une fleur, il cueille pour elle une chauve-souris.

Dans les Cahiers d'André Walter, la jeune fille était morte. Nous assistons ici à une deuxième disparition de la femme. Ellis après avoir contracté une fièvre paludéenne devient de plus en plus immatérielle, "chaque jour plus pâlie, plus blonde et comme évaporée, [elle] devenait toujours moins réelle et paraissait s'évanouir" (R, 50). L'évanescence Ellis devient tout à fait désincarnée. Urien, ayant changé lui-même et s'étant désépris d'Ellis, - il est maintenant exaspéré par les traits qu'il admirait peut-être auparavant - en vient à penser que c'est Ellis qui a changé, et même à éprouver "des doutes affreux sur son identité" (R, 46). Peut-être avait-elle été une pure création de son esprit, une projection de lui-même, tout comme l'Emmanuèle des Cahiers était une projection d'André Walter. "La pauvre enfant que tu croyais me reconnaître, - et comment t'es-tu pu méprendre? (...) Elle ne vivait pas, tu l'as faite", dit avec reproche la deuxième Ellis à Urien (R, 61). Nous voyons déjà poindre un thème que Gide développera plus tard, en particulier dans les Faux-Monnayeurs, quoiqu'il expose le thème contraire dans les Nourritures terrestres, le thème de la responsabilité de celui qui crée, en particulier de l'éducateur, envers sa création. Lorsqu'un être a modelé une âme, il en est responsable. C'est l'injonction de la nouvelle Ellis à Urien: cette pauvre enfant, "tu l'as faite; il te faudra l'attendre maintenant; car cette âme ne pourrait seule monter vers la cité de Dieu (...). Il te faudra guider cette autre" (R, 61). Dans les Faux-Monnayeurs, Edouard sera porté à abandonner les jeunes qu'il a entrepris de former, à qui il s'est d'abord intéressé, causant peut-être ainsi leur malheur.

Comme le remarque R.-M. Albérès, Ellis, "la princesse lointaine du symbolisme, pure et décevante, revers de la Béatrice de Dante, se confond avec l'expérience gidienne de la femme" (Albérès, 60). La deuxième Ellis aussi s'évapore dans une apothéose grandiose sans doute - mais elle n'en disparaît pas moins, quoique laissant espérer à Urien qu'elle l'attend "au delà des temps, où les neiges sont éternelles" (R, 60), car "rien ne finit qu'en Dieu" (R, 61). C'est tout ce que veut entendre Urien. Cette deuxième Ellis ne serait-elle pas, elle aussi, une autre création de l'esprit d'Urien? N'avait-il pas averti la première Ellis, déjà: "Je ne pourrai vous aimer que fondue vous aussi en Dieu même" (R, 51)? En tout cas, "cette Ellis qui (...) se refuse aux désirs qui s'accomplissent sur terre, comme le dit avec raison R.-M. Albérès, c'est déjà l'Alissa de la Porte étroite" (Albérès, 60).

Après s'être débarrassé de son ancien moi en la personne d'André Walter comme en celle d'Ellis, Gide, en quête d'une identité, est attiré

par le fantasme d'un être plein de vitalité et de santé, qui satisfait ses instincts sans inhibitions. L'un des jeunes navigateurs, Eric, inspiré sans doute du Saint Julien l'Hospitalier de Flaubert, contraste avec les autres compagnons et offre déjà l'ébauche d'un héros que Gide créera plus tard: Eric préfigure Lafcadio, mais un Lafcadio stylisé, exagéré, à peine humain. Il représente l'adolescent fort et cruel, viril, sans peur et sans reproches, sans complexes, sans scrupules; il symbolise l'agressivité du mâle qui tue dans l'ivresse du sang répandu. "Brandissant au bout de son bras nu le large couteau tueur de cygnes" (R, 54), il éprouve de la volupté, d'abord à toucher de la main la douce couvée chaude des petits eiders, puis à plonger le couteau dans leur masse; "il rit de sentir sur ses mains le sang tiède de la couvée" (ibid.). La signification phallique du couteau a été reconnue. Au moment où il tue, il se sent vivre plus intensément, il est rempli d'une ivresse, d'une joie sensuelle. La vigueur joyeuse d'Eric manifeste la brutale affirmation de l'instinct. Plus loin Eric éprouve la même joie à tuer pour le plaisir les oiseaux avec sa fronde, causant la destruction des oeufs couvés. Il semble que Gide lui-même se complaise dans la description du carnage qui s'ensuit; et comme il humanise les oiseaux en utilisant des termes qui s'appliquent plutôt aux êtres humains - "les femmes" couvent sur le rocher "nuptial", l'espoir de la progéniture; "les oeufs malheureux délaissés" comme des enfants, dégringolent de la falaise - nous pouvons nous demander si l'insistance, le plaisir malsain avec lesquels Gide décrit le carnage, la destruction dans cette scène familiale paisible, ne révèlent pas son aversion inconsciente, d'une façon générale, pour le processus de la procréation, aversion qui est dévoilée d'une manière encore plus flagrante par sa comparaison: l'oeuf que les femelles couvent, "elles l'ont posé là vite, pas même dans un nid (...); elles l'ont fait comme une fiente" (R, 55). Il semble que Gide éprouve, en même temps que du dégoût, une joie mauvaise à décrire la scène de destruction qui suit: les oeufs brisés forment "d'horribles trainées blanches et jaunes" le long du roc, ou bien "éclos sur la mer bleue", ils salissent l'eau des vagues (ibid.). L'odeur affreuse qui s'élève de toutes parts, et les "clameurs horriblement stridentes" font fuir les compagnons (ibid.). Cette tuerie sans raison est une ébauche de l'acte gratuit qu'accomplira Lafcadio. Manifestation de la joie de vivre, d'une force existentielle qui s'exprime librement, sans souci de ce sur quoi elle s'exerce, elle incarne la force de l'instinct. Les guillemets seront remplacés par un homme, dans les Caves du Vatican. Eric est une force de la nature

et c'est lui qui sauve ses compagnons, affaiblis par les privations qu'ils s'étaient imposées par ascétisme, dans leur recherche de pureté et de vertu. Ce dont ils souffraient était une maladie de l'âme, conséquence du refoulement des instincts. Eric leur offre la liqueur hémostatique, cette eau de vie qu'il a volée aux Esquimaux, et qui leur rend la force et la santé.

Il est à noter que le récit des péripéties du voyage qui était au passé jusqu'alors, est interrompu pour faire place au journal, écrit au présent pour relater l'épisode de la tuerie. "Ici cessent les temps des souvenirs, commence mon journal sans date" (R, 54), écrit Urien. Le présent traduit le caractère violent de l'action d'Eric qui devient plus vivante, plus frappante. Elle révèle la vive émotion, la surexcitation du narrateur, comme celle de l'auteur, dont le sang semble couler plus précipitamment dans ses veines, à l'évocation de cette scène.

Alors que dans les Cahiers, le milieu où vivait André Walter était à peine esquissé, et seulement lorsqu'il reflétait l'état d'âme du héros, dans le Voyage, les descriptions des paysages sont nombreuses et détaillées. Mais Gide s'est défendu dans la Préface pour une seconde édition du Voyage d'Urien, publiée en 1894, de n'avoir fait de son récit qu'un "jeu de style", de l'avoir arbitrairement chargé de descriptions inutiles. Chaque paysage représente une émotion:

Cette émotion, donc, parce que je ne l'ai point décrite en elle-même, trop abstraite qu'elle était, ou parce que je ne l'ai point soumise à tels faits qui l'eussent motivée, ainsi que d'autres ont coutume de le faire dans leurs romans, - parce que pour la montrer, je l'ai mise en des paysages, vous n'avez vu là que des descriptions vaniteuses (R, 1464).

Les paysages fantastiques du Voyage sont inspirés des souvenirs livresques d'André Gide et sont l'expression de différents états d'âme. Les scènes tropicales que l'écrivain se plaît à peindre, rappellent les paysages du Bateau ivre. Elles regorgent de couleurs et de sève; la luxuriance et la richesse dont ce monde éclate contrastent avec l'atmosphère aride et desséchante de la chambre d'étude et de pensée. Albert Guérard fait observer justement que ces images si riches correspondent à une période de laisser-aller excessif, d'onanisme chez Gide, tandis que, au contraire, aux Cahiers d'André Walter correspondait un effort de contrôle de soi, de discipline (Guérard, 63). Mais cette richesse, cette abondance excessives, ont quelque chose d'anormal, de menaçant: les orchidées qui mêlent leurs fleurs aux feuillages sont

"maladives" (R, 19); les fruits que Mélian, Lambègue et Odinel rapportent sont "écarlates, saignant comme des blessures", ou bien "énormes et violents comme des aubergines" (R, 26); les compagnons refusent d'y goûter, "leur éclat, leur splendeur même nous faisait nous en défier" (ibid.). La lune est démesurée, "énorme et rougie" (R, 29). La couleur rouge, synonyme de blessure, mais aussi de vie et de force, revient souvent dans ce passage: les racines d'une végétation luxuriante sont rougies par la mer (R, 19), les fruits sont saignants, la lune rougie; le sang "sompoteux" qui coule de la bouche des pêcheurs de corail symbolise l'action violente, la vie turbulente. Et c'est ce sang riche que les "vampires" viennent sucer aux pieds nus des pêcheurs, à leurs lèvres. Bien vite, pourtant, cet excès de richesse, de volupté, dégénère et la peste éclate, horrible et lamentable. "Des égouts cachés, des lavoirs, montait au soir l'exhalaison pestilentielle, à cause des vases qu'y laissait la vaste incurie de la ville" (R, 38). Seuls sont sauvés Urien et onze compagnons qui ont su résister "aux sourires, aux appels qu'on entendait le soir, à ce désir des fruits qui désaltèrent, aux ombres des jardins, aux musiques" (ibid.): Contrastant avec l'atmosphère embuée, avec les eaux tièdes des piscines amollissantes et dangereuses, l'eau claire d'un glacier, à la sixième étape, fortifie et purifie les compagnons. Les termes utilisés indiquent les vertus purificatrices de cette eau de glace. Le glacier est "translucide", la fiole, dans laquelle l'eau limpide et bleue est recueillie, de cristal. Cette eau "stillait doucement de sous la glace: un quartz poli qu'elle avait creusé en calice la recueillait" (R, 30). "Nous en bûmes, et une allégresse séraphique nous ravit; nous y avons trempé nos mains; nous en avons mouillé nos paupières; elle a lavé la flétriure des fièvres, et sa délicate vertu a glissé jusqu'à nos pensées, comme d'une eau lustrale" (ibid.). Cette eau a les vertus d'une eau baptismale; elle purifie les compagnons, les rend innocents et candides comme des anges ou comme de jeunes enfants qui s'étonnent de toute chose.

Si les scènes tropicales faisaient surgir à notre esprit des paysages rimbaldiens, les aventures des jeunes gens dans la Mer des Sargasses évoquent celle d'Arthur Gordon Pym. Gide s'est certainement inspiré de l'oeuvre d'Edgar Allan Poe pour écrire la deuxième partie de son Voyage, son dénouement si peu satisfaisant, et surtout lorsqu'il nous présente la vision cauchemardesque de Paride. Gide avait déjà décrit dans les Poésies d'André Walter ces paysages marécageux, symboles de stagnation intellectuelle, d'ennui, de marasme; dans le Voyage, les campagnes délavées reflètent la

grisaille de la vie des compagnons, eux qui, partis pour accomplir de grandes actions glorieuses, en sont réduits à raconter pour remplir le vide de leur existence, le peu qu'ils ont observé dans des paysages désolés, rabougris, exigus. Gide leur fait décrire avec humour leurs expériences; "chacun par décence déguis[e] d'une vaine phrase l'inanité de sa vision" (R, 44): "J'ai vu, j'ai vu, raconte Aguisel, des bouleaux nains, en enfilade sur un tumulus ardoisé" (ibid.). "Moi, dit Eric, dans une plaine de sable, des sauterelles broutant l'herbe amère" (ibid.). Urien s'est trouvé "dans un champ semé de pimprenelles" (ibid.), etc.. Tout comme leur vaisseau s'est enlisé dans la vase, l'existence des compagnons s'est embourbée dans le marasme, l'apathie, l'indifférence; "tout nous devient indifférent, tant cet ennui sur l'avenir se prolonge; nos grandes âmes vont succomber au désintéressement à leur tâche" (R, 45). Enfin Urien et ses compagnons atteignent les régions polaires. "C'est ainsi, par une transition insensible, (...) à travers un climat morose, après les rivages splendides et les jardins sous le soleil, que nous devons enfin, (...) aborder aux arides rivages polaires" (R, 50). La mer glaciale, symbole de pureté, d'austérité, elle-même présente des dangers pour les adolescents, car

chaque climat a ses détresses; chaque terre, ses maladies. Nous avons vu dans les îles tièdes la peste; près des marais les maladies de langueur. Une maladie maintenant naissait de l'absence même des voluptés! (...) le scorbut dont nous commençons tous à souffrir nous retenait accablés sur le pont du navire, tremblant de la peur de mourir avant d'avoir fini nos tâches (R, 56-57).

Cependant, les paysages arctiques décrits par Gide-Urien ne sont pas totalement imaginaires et symboliques. Pierre Masson signale les correspondances entre les spectacles polaires du Voyage et certaines descriptions du Spitzberg, dans un ancien numéro de la revue Tour du Monde, revue que lisait le Casimir d'Isabelle pendant les journées de pluie à la Quartfourche (R, 622). Pierre Masson fait état des descriptions des aurores boréales et de celles "des espèces d'oiseaux vivant au Spitzberg, dont fait partie le guillemot 'en troupes innombrables', et dont les activités reproductrices sont troublées par l'arrivée des hommes, des chasseurs" (Masson, B, 50,163.). Pierre Masson conclut que, quoique "de telles ressemblances, pour troublantes qu'elles soient, ne constituent pas des preuves" (id., 164), Gide avait dû se documenter d'une manière précise pour décrire le Spitzberg, et que "du Traité du Narcisse au Voyage d'Urien, on peut sentir une évolution en direction du monde réel qui ne fera que s'affirmer par la suite" (id., 165).

Ainsi Gide a voulu montrer par l'intermédiaire de ses adolescents et de leurs tribulations qu'il y a un danger dans tout excès, et que l'absence de volupté cause la carie de l'âme, tout comme l'abandon à

tous les plaisirs en provoque la perte. Si, pour se mettre en garde, il insiste symboliquement dans la première partie du Voyage sur les dangers d'une vie trop facile, dans la troisième partie, il montre les écueils de l'ascétisme, qui l'avait tenté encore peu de temps auparavant, les dangers d'un excès de privation. Cette expédition s'achève absurdement au bord d'un petit lac dégelé, au centre d'un cirque parfaitement circulaire, sans issue, au milieu de la stérile et mortelle splendeur des glaces. Les compagnons reconnaissent alors l'inutilité de leur quête. Urien déclare:

Si nous avions su d'abord que c'était cela que nous étions venus voir peut-être ne nous serions-nous pas mis en route; aussi nous avons remercié Dieu de nous avoir caché le but, et de l'avoir à ce point reculé que les efforts faits pour l'atteindre nous donnassent déjà quelque joie, seule sûre (R, 64).

Il se résigne en se satisfaisant d'un pis-aller: l'effort a été source de bonheur et de satisfaction. Le but n'avait pas d'importance.

Le scepticisme de Gide, déjà apparent dans les Cahiers, se devine encore dans cette conclusion; le jeune auteur ne croyait pas en une Vérité absolue que l'on pût atteindre après une longue quête. Tous les buts sont futiles, arbitraires; ils se valent tous, aussi longtemps qu'ils donnent une direction à la vie. Gide lui-même, plus tard, se plut à s'imaginer prophète, meneur de foule, guide de la jeunesse; mais ce n'est pas sans un certain humour qu'il se projeta en El Hadj qui, dans le désert, conduit son peuple à l'aventure inventant un but pour le rendre heureux.

Gide a voulu faire de ses adolescents des symboles de l'homme qui ne sait où il va et qui se leurre quand il croit déterminer sa vie. Totalement passifs, les navigateurs sont en effet transportés dans leur nef sans avoir déterminé leur route eux-mêmes. A la fin, apathiques, ils attendent passivement que les circonstances autour d'eux changent; "nous attendions maintenant que les choses, autour, nous devinssent un peu plus fidèles" (R, 65). L'auteur écrit dans sa Préface pour une seconde édition: "Ils ignorent leur destinée et ne gouvernent pas leur navire, mais un désir de volonté les leurre et leur fait prendre pour résolue la route que suivra leur nef hasardeuse" (R, 1465).

Gide met également en question la valeur de l'ascétisme et du sacrifice gratuit. "Devant toutes les voluptés ils se privent, non en vue de récompenses futures qui ne les satisferaient pas mais en vue

d'actions glorieuses où leur force soit éprouvée" (ibid.). L'espoir d'une récompense serait indigne d'eux.

Il serait bon ici, d'ouvrir une parenthèse pour expliquer l'attitude des compagnons qui sera celle de maints adolescents gidiens, en rappelant les convictions de Gide sur la gratuité de la vertu. D'un côté, il admirait "toutes les formes de la sainteté" (J, II, 1228) et s'élevait contre l'idée d'une récompense - de la protection de Dieu par exemple, en échange de la prière; ainsi, Michel l'immoraliste repousse l'aide de Dieu, car, explique-t-il à Marceline, "après, il aurait droit à ma reconnaissance. Cela crée des obligations, je n'en veux pas" (R, 385). Alissa va plus loin lorsque, rejetant la "félicité" promise par Pascal, elle insiste sur la totale gratuité de la vertu. "C'est par noblesse naturelle, non par espoir de récompense, que l'âme éprise de Dieu va s'enfoncer dans la vertu" déclare-t-elle à Jérôme (R, 570). Elle répète la même idée dans son Journal: "L'idée d'une rémunération de sa peine est blessante à l'âme bien née" (R, 585). Claudel, rapporte Gide, après la lecture de la Porte étroite dénonça "l'hérésie protestante dans ce fait d'aimer le bien indépendamment de la récompense promise" (J, II, 1228), ^(cf. Corr. Claudel-Gide, p. 102) mais Gide ne pouvait accepter cette "comptabilité" (ibid.) avec Dieu, ce "système des indulgences" (ibid.). Il écrit dans ses Feuillets:

L'idée d'un marchandage n'est jamais entrée dans la religion que j'ai connue: non, même pas l'idée d'une simple récompense. Et je me souviens que c'est précisément là ce dont Claudel me faisait grief après lecture de la Porte étroite. C'est en quoi consistait, selon lui, l'erreur protestante; il ne consentait à voir, dans ce désintéressement même, que de l'orgueil (J, I, 678).

D'autre part, cependant, comme l'affirme Catherine Savage, Gide "voyait que la notion de gratuité dans la vertu la rend stérile et anti-naturelle" (Savage, 151). Et la critique de cette attitude que Gide fait indirectement dans la Porte étroite, est exprimée directement dans le Voyage d'Urien par trois des preux chevaliers qui mettent en question la valeur de la stérile vertu, de l'ascétisme et du refus de vivre des autres. Quand leurs "courageux" compagnons se défient même des fruits magnifiques rapportés de l'île, Lambègue, Odinel et Mélian demandent: "N'oserez-vous goûter même à des fruits, par crainte, et votre stérile vertu ce sera donc de s'abstenir; dans le doute. Doutez-vous donc toujours? Alors pourquoi?" (R, 26). Cette vertu forcée révèle, peut-être, un manque de confiance en soi, d'assurance, de force de caractère: les compagnons s'abstiennent seulement par crainte de succomber.

Cette quête n'a pas transformé les héros: au contraire, elle n'a fait qu'accentuer leurs caractères initiaux, leur courage inutile, sans emploi. Eux qui étaient partis en quête d'une nouvelle vie, n'ont fait que suivre l'ornière où ils s'étaient traînés auparavant. "Nos courages avec nos désirs s'étaient accrus par l'aliment que leur faisaient nos résistances", déclare en effet Urien (R, 45). Les adolescents avaient voulu quitter la serre chaude de la chambre d'étude, guérir de la maladie de l'introspection; mais à la fin, s'étant refusés à la vie, ils demeurent tels qu'ils étaient au début de leur aventure. C'est encore lui-même qu'Urien-Narcisse contemple, à l'issue de sa recherche, dans l'eau noire du lac dégelé. Cette quête était vouée à l'échec dès le début, puisque, au lieu d'accepter la réalité, telle qu'elle s'imposait, au lieu de partir de la vie, Urien a essayé de découvrir dans le monde le reflet d'un rêve, "le reflet du ciel que Je rêve" (R, 65). Les sept derniers compagnons sont maintenant réduits à un seul, le Je qui termine le conte, c'est à dire l'auteur encore. Celui-ci d'ailleurs, lui-même, confesse dans son Envoi: "Ce voyage n'est que mon rêve" (R, 66). Un jour pourtant il s'est tourné vers la vie, il s'est penché vers les choses, mais, confesse-t-il à son interlocutrice,

(...) je les ai comprises alors
si sérieuses, si terribles
si responsables de toutes parts,
que je n'ai pas osé les dire;
je m'en suis détourné (R, 66-67).

Effrayé par la vie, par certains aspects de la vie, Gide a encore préféré son rêve, et "dire un mensonge" (R, 67). Il est passé à côté de la vie sans la voir. Et pourtant, en avril 1893, ce à quoi il aspirait par dessus tout, c'était "sortir enfin du rêve et vivre d'une vie puissante et remplie" (J, I, 35); il brûlait de goûter aux choses défendues non "comme un pécheur, en cachette, avec l'amertume déjà du repentir; non; mais sans remords, avec force et joyeusement" (ibid.); à ce moment-là, Gide voulait "vivre puissamment" (J, I, 45) et connaître "le charme infini de vivre et de vivre n'importe comment" (ibid.).

Quelque temps plus tard, contrairement à ses "compagnons", lui saura goûter les délices d'un pays exotique, à mosquées et minarets; puis, par contre coup comme il a accoutumé, après avoir connu le marasme de la vie intellectuelle parisienne, il se rendra, à l'instar des adolescents du Voyage, dans un pays du nord, glacial et calviniste,

parmi de symboliques Esquimaux, vertueux, irréprochables; les Suisses, en effet, dira-t-il par la bouche de Michel l'immoraliste, sont un peuple "sans crimes, sans histoire, sans littérature, sans arts..." (R, 457-458), un peuple honnête sans doute, mais un peuple très ennuyeux!

Pour le moment, ce n'est pas sans difficulté que Gide s'efforce au plaisir, car écrit-il dans son Journal "ce m'est pénible d'être heureux" (J, I, 34). "O mon Dieu, qu'éclate cette morale trop étroite et que je vive, ah! pleinement; et donnez-moi la force de le faire, ah! sans crainte et sans voir toujours que je m'en vais pécher" (ibid.). "Il me faut maintenant un effort aussi grand pour me laisser aller à moi-même, que jadis pour y résister" (ibid.). Cette tentative de vivre, de se laisser aller à ses désirs, Gide en fait l'expérience fictive dans la Tentative amoureuse.

X

X

X

Dans ce traité, Gide met en scène non un seul héros dont il révèle le courant de pensée, non plus le "Je" éclaté en une multitude de "Je" identiques, mais un jeune couple, Luc et Rachel; il peint l'éveil et la satisfaction du désir chez ces deux adolescents. Nous pourrions donc nous attendre à tout un jeu de relations humaines complexes, à diverses interactions, chez les deux protagonistes. Il n'en est rien! Volontairement, Gide réduit ces rapports à un seul: l'amour physique. "Luc et Rachel s'aimèrent; pour l'unité de mon récit, ils ne firent même rien d'autre" (R, 77). Nous aurons l'occasion d'analyser plus loin les raisons, plus ou moins conscientes, de ce choix.

Gide ne confère aucune épaisseur à ses adolescents, qui n'ont que la dimension de leur désir. Il les abstrait de la vie quotidienne; il ne leur donne aucune famille, aucune attache, aucun devoir, aucune activité. Ils sont absorbés uniquement l'un par l'autre; tous les autres aspects de leur vie sont laissés dans l'ombre. Rachel ne représente ni une projection de Gide, comme c'était le cas de la première Ellis, ni l'être immatériel, inaccessible qu'étaient Emmanuèle ou la deuxième Ellis, qu'on ne peut atteindre qu'en se fondant en Dieu. Au début, elle paraît sortie d'une peinture préraphaélite; Gide semble décrire un tableau de Dante Gabriel Rossetti: des jeunes filles

fraîches et innocentes, les pieds nus, les cheveux défaits, la jupe relevée en corbeille, dansent dans l'herbe humide, ou tressent des guirlandes de fleurs. Une impression de légèreté, d'insouciance, de gaieté se dégage de cette scène, mais aussi une impression d'irréalité.

Dès le premier moment cependant, Rachel est présentée comme fine et rusée: elle a aperçu le jeune homme qui s'approche, mais prétend ne pas l'avoir vu: elle "se baiss[e] en geste [de] cueillir de nouvelles [fleurs] pour ne pas voir approcher Luc" (R, 73). Elle "sour[it] attentive" lorsqu'il lui propose: "Apprenons-nous des joies charmantes" (R, 74). Il revient chaque jour mais ne se décide pas. "Rachel attendait souriante" (ibid.). Son sourire, son attitude patiente, expectante, indiquent qu'elle connaît et attend l'issue de leur rencontre. Mais lorsque Luc ne se déclare pas, c'est elle alors qui prend l'initiative - "Rachel se livra la première" - (ibid.).

Gide crée son héros, Luc, délibérément différent de l'adolescent qu'il avait été, différent d'André Walter, d'Urien et de ses compagnons qui "s'effrayai[ent] de la possession charnelle" (ibid.), "car, dit l'auteur, c'est une dérisoire manie que de faire toujours pareil à soi, qui l'on invente: - Donc Luc posséda cette femme" (ibid.). Mais quoique Luc soit bouillant de désirs, - "toute la nuit Luc désira Rachel. Au matin il courut vers elle" (ibid.) - Gide ne lui donne pas l'initiative de prendre celle qu'il désire. "Des jours passèrent"; le jeune homme timide, trop réservé, "n'osait rien" (ibid.). La hardiesse de la jeune fille contraste avec la passivité du garçon. Ainsi Gide prête encore au jeune héros son peu d'empressement à connaître les choses de la chair, comme plus tard, son désir d'action, sa soif d'aventures. En effet, bien que, pour Rachel, Luc soit "toute [sa] vie" (R, 81), elle n'est pas toute la sienne; "il y a d'autres choses encore" lui répond-il (R, 82). Alors que Rachel est heureuse dans la continuité, l'uniformité, la monotonie de la vie, alors qu'elle n'aspire à aucun changement, Luc entend, dès l'été, l'appel du large, de l'aventure, à la vue des "coquilles des profondeurs, des épaves", d'une poutre "déchiquetée et noire, pilotis inconnu, fragment de bateau, bois des Iles..." (R, 78). Rachel s'inquiète lorsqu'elle le sent s'éloigner d'elle: "par besoin, par instinct, [elle] s'appuya sur Luc et pencha la tête contre son épaule, sentant confusément en lui l'angoisse et la soif d'aventures" (ibid.); elle se fait lourde pour manifester sa présence, pour le ramener à elle, car elle sent obscurément que cette stagnation lui est pénible. Luc ne s'en est

d'ailleurs pas ouvert à elle, car il n'existe aucune communication entre eux, mais nous reviendrons sur ce point. Par bonheur, quand la seule présence de Rachel et la monotonie de leur vie commencent à peser à Luc, il se présente "un but autre qu'eux-mêmes" (R, 79): les deux jeunes gens se souviennent du parc mystérieux, attirant, aperçu un jour, et ils s'acheminent vers ce but, "comme des pèlerins sérieux, silencieux, préoccupés (...); et leur curiosité retombée laissait en eux comme le sentiment d'une tâche" (ibid.). "Guidés par [cette] pensée" (ibid.), menés par cet espoir, ils prennent la route dès avant l'aube. Ils marchent "sans souci de la chaleur du jour" (ibid.); Rachel ne se plaint pas même "des graviers roulants de la route" (ibid.), car maintenant ils regardent chacun vers un but. Malheureusement le but va les décevoir.

L'amour physique n'engendre aucune communication entre Luc et Rachel; les conversations entre eux sont réduites au strict minimum. Il n'arrive rien de bien important dans leur vie; et pourtant, même lorsqu'un petit événement marquant vient en rompre la monotonie, ils restent muets l'un devant l'autre. Lorsque les rayons du soleil couchant font briller la grille du parc mystérieux "d'une manière inexplicable et presque surnaturelle" (R, 79), ils sont intrigués mais "ne se di[sent] rien l'un à l'autre" (ibid.). Plus loin, leur curiosité est excitée par ce qui se devine derrière la grille du château; pourtant ni l'un ni l'autre n'ose en parler. Leur communication se limite aux histoires, peu passionnantes il faut l'avouer, que Luc raconte à Rachel, et dont la première a pour effet d'endormir la jeune fille. Même le récit des deux chevaliers partis "silencieux et graves" vers de "solitaires conquêtes" (R, 80-81) est déprimant et ennuyeux. Il reprend en abyme le thème de la futilité, de la vanité de toute quête, qui est l'un de ceux que Gide illustre aussi dans la Tentative amoureuse, après avoir été celui du Voyage: les chevaliers s'en retournent "courbés, plus graves qu'au matin à cause de la tâche vaine" (R, 81), tout comme Luc et Rachel sont revenus tristes et las de leur course, parce qu'elle a été vaine (R, 80).

Tant que Luc et Rachel ne peuvent pénétrer dans le Parc aux grilles merveilleuses, celui-ci exerce sur eux une fascination extraordinaire; ils croient même entendre à l'intérieur "comme un bruit continu de rires" (ibid.). Mais quand plus tard, trouvant la petite porte ouverte, ils y pénètrent, ils découvrent un parc abandonné, désenchanté, aux pelouses jonchées de feuilles, aux allées couvertes d'herbes, les branches des arbres brisées; seul, reste "le souvenir des fêtes" (R, 83). Il eût

mieux valu que la petite porte ne fût jamais ouverte, et pour Luc et Rachel ne jamais toucher au but. Il est possible d'étendre le sens de cette leçon et d'inférer qu'il eût été préférable, également, que la porte de la chambre de Rachel fût restée close. La porte étroite du récit de ce nom ne s'ouvrira pas devant Jérôme! Le rêve était, encore une fois, supérieur à la réalité.

Le monde où vivent Luc et Rachel ne présente pas le caractère fantastique, irréel de celui dans lequel voyageaient Urien et ses compagnons - les prés fleuris (R, 73), les campagnes humides et luxuriantes (ibid.), les eaux dormantes (R, 82), les bois "glorieux et sonores" (R, 83), les vallées où croissent ajoncs et genêts (R, 75), les jardins pleins de roses (R, 74) évoquent un paysage normand. Et pourtant, il existe toujours une correspondance entre les sentiments des jeunes gens et la nature. "Comment dirai-je leur joie, s'exclame l'auteur, à présent, sinon en racontant, autour d'eux, la nature pareille, joyeuse aussi, participante" (R, 74). Le rythme des saisons a une fonction symbolique ici encore, et représente l'évolution de cet amour. L'auteur lui-même indique qu'il a voulu "raconter un rapport de saisons avec l'âme" (R, 82): Luc et Rachel se connaissent au printemps; "au solstice d'Eté", "leurs vies vraiment se fondirent" (R, 77), mais l'automne venu, leur amour, "chose épuisée", "se dénoue" (R, 82), et ils se séparent.

Gide a certainement tenu à créer une impression d'étouffement dans la première partie du traité. Tant que Luc reste attaché à Rachel, ce conte abonde en expressions qui symbolisent l'enveloppement de l'amour, la séquestration dans un nid douillet sans doute, mais un nid clos. De nombreuses formules indiquent l'encaissement, le confinement, le recouvrement, l'emprisonnement, la captivité: le narrateur entre "dans une allée profonde" (R, 72), le jardin de Rachel est "enclos d'une barrière basse" (R, 74); Luc et Rachel se rencontrent généralement sous une charmille (R, 74); la fenêtre de la chambre de Rachel n'est pas fermée mais elle est entourée des branches d'un rosier que les jeunes gens ont emprisonnées; l'odeur des roses se mêle à celle des bouquets qui parfument déjà leur chambre et alourdit encore l'atmosphère. Lorsque Rachel se baigne, c'est dans une source claire, mais "sous les feuilles" des arbres (R, 75). Pour se rendre à la plage, ils suivent "une vallée étroite et tortueuse" (ibid); même la mer est emprisonnée par la terre puisqu'elle forme un golf (ibid.). Le Parc, lieu clos, est entouré d'un fossé et d'un mur; il est fermé par une grille (R, 79).

La petite porte que les jeunes gens découvrent, "sous le lière et cachée" (R, 80), elle-même est close.

Lorsqu'ils se dirigent vers le parc, ils suivent un canal enserré par une rangée de peupliers, et le canal, les arbres, le chemin qui longe le canal, suivent forcément, "assidûment les courbes de la colline" (R, 76); puis le canal rejoint la rivière et "les cinq routes parallèles dans l'étroite vallée, aussi loin qu'ils voyaient, s'enfonçaient" (R, 78). Mais plus tard, lorsque Rachel propose encore comme toile de fond pour la deuxième histoire de Luc "une vallée (...) profonde où la nuit est encore attardée" (R, 80), Luc qui commence à vouloir rompre les chaînes qui le retiennent, préfère parler de "clartés supérieures", d'un "plateau qui domine" (ibid.), que coupe une avenue "plus vaste" (R, 81); les termes employés suggèrent alors l'ouverture, la clarté et annoncent la liberté proche: sur les gazons "s'ouvr[ent] les nouvelles fleurs butinées"; la vallée devient "moins ténébreuse" et les arbres ont des cimes "flottantes" (ibid.). C'est ce jour-là que Luc annonce à Rachel qu'elle n'est plus toute sa vie - "Il y a d'autres choses encore" l'informe-t-il (R, 82). Luc est alors "heureux en songeant à partir. Rachel ne le retenait plus" (ibid.). Les feuilles d'automne "en tombant découvraient l'horizon. Luc songeait à la vie immense" (R, 83). A cette conjoncture, ils trouvent la petite porte du parc ouverte quoique les volets de la maison soient clos et ses portes "murées" (ibid.): ces circonstances empêchent Luc d'y pénétrer et de se laisser enfermer à nouveau.

Le cadre des histoires que Luc raconte à Rachel est le même - des terrasses et des jardins suspendus dans un parc, ou bien une avenue - encore des endroits clos - et se retrouve dans la pièce dont Lucien Bercaïl entretiendra Olivier et à laquelle celui-ci ne prêtera d'ailleurs aucune attention. Ces histoires, tout aussi ennuyeuses que la pièce de Bercaïl, offrent le même thème: la vie lente et désœuvrée dont ces lieux enclos sont témoins au cours d'une journée; des jeunes filles tranquilles y viennent d'abord, puis des couples, des promeneurs, des groupes de femmes, puis des écoliers, l'école finie; quand le soir tombe quelques promeneurs solitaires arrivent. Dans la deuxième histoire, un élément de fantaisie et de mystère est produit par ces "hommes costumés de soie et de dorures frivoles" (R, 81), qui ~~font penser à~~ roman d'Alain-Fournier et sa fête fabuleuse dans le parc mystérieux. Mais l'infortunée Rachel n'a pas le bonheur d'être captivée par une histoire aussi divertissante!

La possession a réalisé pour Luc et Rachel sans doute un accord,

mais une harmonie momentanée, dans "un unique point de tangence" (R, 82) - "un seul jour, un seul instant d'Eté, leurs deux lignes s'étaient mêlées" (ibid.). Au contraire, "il en est, vous savez, nous le savons, Madame, qui chemineront parallèles, et ne pourront pas s'approcher" (ibid.), déclare le narrateur à son interlocutrice avec reproche, ou soulagement, ou peut-être les deux. Il n'y aura, en effet, aucun point de tangence dans la vie d'André et de Madeleine ni dans celle de maints couples gidiens. Si Luc et Rachel n'ont pas éprouvé d'amour authentique l'un pour l'autre, mais seulement du désir, c'est parce que "la suite du passé les sépare. Les mains se lâchent et voilà, chacune en vertu du passé continuera seule la route" (R, 82). Parce qu'elles n'ont pas connu le même passé, leurs âmes ne peuvent être soeurs, "car seul un semblable passé pourra faire semblables les âmes" (ibid.). Et l'amour n'est possible qu'entre des âmes soeurs - Gide avait déjà exprimé cette opinion dans les Cahiers et dans le Voyage d'Urien, comme nous l'avons noté.

De plus, pour avoir voulu posséder Rachel, Luc la perdait. Ce traité enseigne donc également à "repousse[r] ce à même qu'on voudrait êtreindre" (R, 77), à préférer à la possession, la poursuite de l'Amour. Cette préférence est symbolisée dans le Mythe de Tristan. Gide attachait une grande importance au livre de Denis de Rougemont, l'Amour et l'Occident, "où se trouve exposée une conception remarquablement originale du mythe de Tristan (Delay, I, 505). "C'est là, dit Gide à Jean Delay, et non dans les ouvrages des psychanalystes, que j'ai trouvé l'explication de quelques unes de mes erreurs, et des plus anciennes" (ibid.).

La Tentative amoureuse a donc été la réalisation par l'écrivain d'un désir, "le souhait d'autres vies à jamais défendues" (R, 71). Gide l'explique dans son Journal: "Donc, j'étais triste parce qu'un rêve d'irréalisable joie me tourmente - Je le raconte, et cette joie, l'enlevant au rêve, je la fais mienne; mon rêve en est désenchanté; j'en suis joyeux" (J, I, 40).

Bien plus, il fit en sorte que, dans son livre, la liaison qu'il décrivait fût vouée à l'échec: le genre qu'il avait choisi, le traité, lui facilitait particulièrement la tâche puisqu'il lui permettait de faire le vide autour de ses deux adolescents, de les abstraire de la vie quotidienne normale, et ainsi, de les embourber dans l'ennui en éliminant toutes les conditions normales d'existence. Cet ennui, fatalement, devient l'ennui l'un de l'autre. Ainsi Gide faisait de "l'oeuvre" une "démonstration", comme il l'avait préconisé dans les

Cahiers d'André Walter (CAW, 94).

En définitive, cependant, Gide ne pouvait rien puisque dès le départ, il faussait les prémisses. Pourtant, il réussit à se démontrer à lui-même qu'il valait mieux que ce désir de joie qui le tourmentait, restât "irréalisé". Il put ainsi se délivrer de ce rêve amoureux "qui dérangeait par trop [sa] pensée et réclamait une existence" (R, 71); à ce moment-là, ne trouvant pas en lui de réaliser ce désir dans la vie, il préférait le satisfaire fictivement, dans son traité; il en causait volontairement l'échec et partant, s'en libérait, tout en montrant les conséquences décevantes à son interlocutrice, Madame, à qui il déclarait: "Cette histoire est pour vous: j'y ai cherché ce que donne l'amour" (R, 77). En même temps, quoiqu'il feignît de s'accuser lui-même, il rendait "Madame" responsable de son pessimisme et de sa morosité: "Si je n'ai trouvé que l'ennui, c'est ma faute; vous m'aviez désappris d'être heureux" se plaint-il (ibid.).

Bientôt cependant, Gide ne se contentait plus de vivre les expériences de la vie indirectement, par procuration, pourrait-on dire, à travers les livres qu'il lisait ou ceux qu'il écrivait. "Il ne me suffit pas de lire que les sables des plages sont doux, s'exclame-t-il dans les Nourritures terrestres; je veux que mes pieds nus le sentent... Toute connaissance que n'a pas précédée une sensation m'est inutile" (R, 164). Même cette expérience amoureuse, il la tentait à Biskra auprès de Mériem, quelques mois plus tard, entraîné, il est vrai, par Paul Laurens - et avec succès - jusqu'au moment où l'arrivée intempestive de sa mère y eut coupé court. Mais, révèle-t-il dans Si le Grain, "si, dans cette nuit auprès de Mériem, je fus vaillant, c'est que, fermant les yeux, j'imaginai serrer dans mes bras Mohammed" (J, II, 567). En effet, l'intérêt de Gide résidait ailleurs.

X

X

X

Il est significatif que l'un des deux protagonistes dans cette expérience éducative malheureuse ait été une jeune femme. Après les révélations sur lui-même que son voyage en Afrique devait lui apporter, Gide commença à comprendre sa nature. Stimulé par l'approbation

d'Henri Ghéon dont il avait fait la connaissance en 1897, il laissait s'exprimer librement ses penchants, et devenait beaucoup plus hardi dans ses écrits. En effet, Gide fréquenta intimement Ghéon au cours des années suivantes, entraîné qu'il était par la vitalité, l'exubérance du jeune docteur, son enthousiasme communicatif dont le puritain introspectif ne pouvait que bénéficier. Ghéon encouragea certainement Gide dans la voie d'une plus grande assurance, dans son oeuvre, comme dans sa vie. A l'automne 1898, Gide achevait Philoctète, commencé en 1894; il écrivait Saül au cours des années 1897 et 1898. Dans ces oeuvres, il faisait preuve d'une audace qu'il n'avait pas montrée jusqu'ici, même lorsqu'il écrivait les Nourritures terrestres.

L'homosexualité latente dans l'oeuvre lyrique, s'exprime ouvertement dans le traité, et encore plus dans le drame. Il est remarquable que Gide ait été beaucoup plus audacieux dans son théâtre que dans son oeuvre romanesque, puisque, déjà, il figurait l'homosexualité comme faisant partie de Saül, qu'il avait grand espoir, à ce moment-là, de faire monter au théâtre Antoine - De Max devant jouer le rôle principal. Gide était tout prêt à braver l'opinion publique; ce n'est qu'en raison de circonstances malheureuses qu'Antoine, sans ressources, ne put mettre en scène la pièce et que Saül ne fut joué qu'en 1922.

Quoique le théâtre de Gide ne soit pas compris dans les limites de cette thèse, nous pouvons cependant nous permettre d'examiner l'adolescent de Philoctète, puisque cette oeuvre, bien que présentée sous forme de drame en quatre actes, reçut de Gide le titre de Traité des Trois Morales; elle n'est d'ailleurs pas incluse dans le volume Théâtre, publié par la NRF.

Le sujet de ce traité, comme celui du Narcisse, est emprunté à la mythologie grecque; l'action, presque inexistante en vérité, se passe naturellement dans un décor stylisé, symbolique - "une île inhospitalière, sans arbres, sans rayons, où la neige couvre les verdure, où toutes choses sont gelées" (OC, III, 19). "Il semble que ce soit déjà la mort, déclare Néoptolème à Ulysse, et, toute ma pensée à chaque heure devenait plus froide et plus pure, la passion s'était abandonnée, il ne reste plus qu'au corps à mourir" (ibid.).

Dans cette île aride et stérile où Philoctète a été abandonné, arrive le jeune Néoptolème accompagnant Ulysse. Le jeune garçon sensible, doux, tendre, aimant, est ému par le sort de l'ancien compagnon de son père pour qui il éprouve de la pitié. Ce sentiment fait naître

son amour pour Philoctète, comme il fera naître celui de Michel pour Marceline, de Jérôme pour Alissa, de Bernard pour Laura. Néoptolème est fasciné par Philoctète dès leur première rencontre, troublé par ses paroles. Il ne peut choisir entre les deux morales: celle d'Ulysse qui prône le devoir envers la société, et celle de Philoctète qui incarne le devoir envers soi-même. Bien plus tard, un autre adolescent réussira à associer ces deux morales: Bernard dans les Faux-Monnayeurs. Néoptolème opte pour une troisième morale, celle de l'amour: trahissant Ulysse, il révèle à Philoctète le but de sa visite dans l'île. "Je t'aime et te préviens" dit-il au vieux guerrier (OC, III, 56). "C'est à toi que je me dévoue. M'aimes-tu? Parle Philoctète!" (ibid.).

Gide esquisse déjà ici la relation maître-disciple qu'il exaltera dans Corydon, relation éducative, formative autant qu'amoureuse. "Enseigne-moi, Philoctète" demande Néoptolème à son aîné (OC, III, 56). Ce dernier agit dans le but de gagner l'admiration d'Ulysse, mais surtout celle de l'enfant qu'il veut impressionner par sa grandeur d'âme, à qui il veut donner une leçon d'abnégation, de désintéressement, en remettant de son propre gré son arc à Ulysse. Néoptolème sent que l'attraction qu'il ressent pour Philoctète est réciproque, que les larmes que verse le vieil homme sont causées par son amour pour lui, par la peine de devoir être séparé de lui (OC, III, 52).

Mais Gide ne fait qu'ébaucher dans cette oeuvre théorique cette attraction homosexuelle. Il faudra plus d'un quart de siècle avant qu'il ne la mène à bien dans son roman, qu'il donne corps et vie à ses protagonistes, qu'il les situe dans un monde réel. Il faudra attendre plus de 25 ans pour qu'il ait le courage d'exalter ouvertement cette relation, de la faire fructifier. Mais alors, Gide aura atteint un degré d'assurance, de confiance en soi qu'il ne connaît pas en 1898. Ayant accepté sa particularité, il sera alors libéré des inhibitions qui le paralysaient, il aura pensé avoir justifié ses convictions et son attitude scientifiquement, historiquement dans Corydon. Auparavant, cependant, il fallait qu'il fasse taire les remords qui le tenaillaient lorsqu'il songeait à sa femme, lorsqu'il prenait conscience de sa responsabilité dans l'échec de leur union. Il fallait qu'il se libère définitivement du passé, ce qu'il fit en le reconstituant dans la Porte étroite.

CHAPITRE III

LES PREMIERS RECITS: L'ADOLESCENT LIBERATEUR

DE L'AUTEUR

Les oeuvres qui suivent les traités sont encore marquées par la subjectivité de leur auteur, puisque, comme dans les Cahiers d'André Walter, c'est encore et toujours lui-même que Gide met en scène - lui-même et ses proches. En effet dans les premiers récits, Gide se raconte encore, évoque son passé. Il est normal que les adolescents des récits ne représentent pas des idées incarnées comme dans les traités; nous n'avons pas d'eux, comme d'André Walter, un courant de conscience seulement; ils deviennent des êtres de chair et de sang, individualisés, qui vivent devant nos yeux dans un milieu physique bien dessiné, qui éprouvent des sentiments variés et complexes. Comme le déclare avec raison Pierre de Boisdeffre, Gide a cessé "de croire que, pour être universelle, une oeuvre d'art doit exclure toute référence particulière, toute individualisation" (Boisdeffre, 188); "le sens du quotidien" est "venu à son secours" (ibid.). La platonisme de Narcisse qui excluait totalement la peinture du monde, fait place au souci de peindre le réel, au désir d'en jouir.

Nous avons vu que, dès avant son voyage en Afrique, Gide avait senti l'appel du large. "Et puis, d'autres vies! d'autres vies, demandait-il dès 1893; tout ce que nous pourrions vivre d'elles, nous-mêmes" (J, I, 38). Cessant de contempler son image, Narcisse peut admirer la terre et ses richesses. Mais dans les Nourritures terrestres, Gide ne fait aucune description de ce qui l'a enchanté. Il le confirme dans une lettre à Jacques-Emile Blanche:

Je ne crois pas, d'un bout à l'autre de mon volume, avoir peint ou décrit un seul paysage - et j'allais dire un seul objet - mais bien exprimé la sensation que je ressentais à son contact. (...) N'y dis-je point: 'Que l'importance soit dans l'oeil [sic], non dans la chose regardée' etc... etc.. (CAG, 8, 159-160).

Le souci principal de Gide est en effet encore lui-même dans cette oeuvre lyrique qui ne fait que chanter ses sensations: c'est l'enrichissement de sa propre vie qu'il recherche, même lorsqu'il dit vouloir assumer le plus possible d'humanité. Quoique, tout au long du livre, il

s'adresse à un jeune lecteur inconnu, les autres n'intéressent pas l'auteur. Autrui est à peine mentionné, et en tout dernier lieu: "AUTRUI - importance de sa vie; lui parler..." (R, 246).

Le jeune Ménalque, tout comme son auteur, tout comme Urien et ses compagnons, fatigué de l'étude aride, part à la découverte d'autres mondes, d'autres vies. Il raconte à ses amis:

A dix-huit ans, quand j'eus fini mes premières études, l'esprit las de travail, le cœur inoccupé, languissant de l'être, le corps exaspéré par la contrainte, je partis sur les routes, sans but, usant ma fièvre vagabonde. Je connus tout ce que vous savez: le printemps, l'odeur de la terre, la floraison des herbes dans les champs..." (R, 184).

Ménalque non plus ne décrit pas les pays traversés, les objets qui l'ont ravi!

Mais tandis que Ménalque avait su rester libre, Gide, par son mariage, renonçait à sa liberté: "J'écrivais ce livre au moment où, par le mariage, je venais de fixer ma vie; où j'aliénais volontairement une liberté que mon livre, oeuvre d'art, revendiquait aussitôt d'autant plus" (R, 249). Pourtant, il fait dire à Ménalque: "Heureux (...) qui ne s'attache à rien sur la terre, et promène une éternelle ferveur à travers les constantes mobilités" (R, 184). Prônant la disponibilité, Ménalque exhorte son ami Myrtil, qui a une famille, à se libérer: "Si tu voulais, si tu savais, Myrtil, en cet instant, sans plus de femme ni d'enfants, tu serais seul devant Dieu sur la terre" (R, 190); "(...) mais la meilleure partie de ton être est cloîtrée; ta femme et tes enfants (...) la détiennent et te la dérobent à Dieu" (R, 189). Comme Myrtil, depuis son mariage, Gide a charge d'âme, et dans les récits qui suivent, il va essayer, fictivement, de se libérer des chaînes qui l'entravent.

Les récits de Gide se sont formés en lui à partir d'une exigence intérieure profonde; ils découlent de son besoin d'éclairer, en les exposant, ses problèmes propres, et de les résoudre grâce à l'écriture.

Il le fait d'abord dans l'Immoraliste. Le jeune Michel est un autre Gide, que son auteur situe dans un cadre bien réel, dans une famille, un milieu très caractéristiques, et qui lui étaient familiers. Cet écrivain qui avait débuté aux extrêmes confins du symbolisme, est parvenu à éliminer l'abstraction qui caractérisait son esthétique. Mais il ne peint encore que ce qui le touche de près, que ce qu'il connaît. Comme Gide, Michel a été élevé par sa mère dont l'éducation

stricte, huguenote, l'a profondément marqué. Comme Gide, il reporte à l'étude cette austérité dont elle lui a laissé le goût. Le sentiment qu'il éprouve pour sa fiancée, fait de tendresse et de pitié, n'est pas très différent de celui qu'André portait à Madeleine dès le moment où il devint conscient de la détresse dans laquelle l'inconduite de sa mère, Mathilde Rondeaux, avait plongé la jeune fille.

Comme ce fut le cas pour son auteur, son penchant homosexuel permet à Michel de s'arracher à la seule observation de soi, et déclenche son mouvement vers autrui, puisque ce sont les petits Arabes ou les adolescents et délinquants qui travaillent et braconnent sur ses terres de la Morinière qui attirent d'abord son attention. La présence de ces adolescents peut être expliquée par le rôle qu'ils jouent dans le drame moral de Michel, dans son évolution, mais, quoiqu'ils ne répondent qu'à une nécessité psychologique, de quelques traits rapides, Gide les campe devant nos yeux, les rend vivants: il esquisse la silhouette de Charles "un beau gaillard, si riche de santé, si souple, si bien fait, que les affreux habits de ville qu'il avait mis en notre honneur, rapporte Michel, ne parvenaient pas à le rendre trop ridicule" (R, 412). Alcide, "un méchant galopin, à l'oeil vert, aux cheveux filasse, à l'expression chafouïne" (R, 447) fascine Michel tout comme les deux fils Heurtevent, "élancés, cambrés, les traits durs", "de type étranger", dévoyés mais "fiers" (R, 445) et dont la maison, "lieu brûlant, à l'odeur forte" (R, 446) attirait l'imagination de Michel. Nous sentons que Gide a commencé à s'intéresser à autrui, à observer, et il peint ce qu'il a vu.

Malgré sa subjectivité dans cette oeuvre, puisqu'il s'incarne en Michel, nous assistons donc à un effort vers un plus grand réalisme et vers une certaine objectivité: c'est son aventure, sa vie objectivées que Gide a voulu raconter - cette intention implique une distance par rapport au héros, un jugement implicite - du moins, l'auteur nous présente le cas et nous laisse libres ensuite de porter un jugement.

C'est surtout dans la Porte étroite que Gide a versé les souvenirs de son passé. Il sentait qu'il lui fallait se libérer de ce poids qu'il traînait derrière lui. Comme André Walter, il aurait pu s'exclamer encore à ce moment-là: "Quand les souvenirs seront dits, mon âme en sera plus légère" (CAW, 21). Pourtant ce récit n'est pas purement autobiographique puisque Gide a transformé le passé. Il a fait de ses adolescents les acteurs d'un drame qui est une reconstruction du drame de son adolescence et de sa vie - avec des effets pour ainsi dire thérapeutiques. Gide ne se sentait pas libre de s'exprimer, d'inventer,

tant qu'il était tiré en arrière par son passé et ses remords. Il a donc reconstitué ce passé dans une sorte de psychodrame pour pouvoir s'en délivrer.

La Porte étroite est le monument dans lequel et grâce auquel Gide enterre le passé, pour pouvoir aller de l'avant.

Comme l'a montré M. Shackleton dans sa thèse, The artistic theory and practice of André Gide, pour créer une oeuvre d'art, Gide partait d'une idée - ici une idée qu'il portait depuis 1894, celle de la détresse d'une âme qui croit avoir mal adoré - qu'il fécondait au moyen de faits pris à la vie réelle - dans la Porte étroite des faits autobiographiques pris dans son enfance - puis il coulait cette matière dans un moule bien personnel, lui donnant une forme. Dans ce récit, en transposant l'expérience de son adolescence, en dramatisant ses souvenirs, Gide obéissait à une exigence profonde, peut-être inconsciente et l'idée initiale de l'oeuvre se chargeait de bien d'autres significations; elle acquérait une portée beaucoup plus intime. Dans le passage du donné autobiographique à la fiction, avec les suppressions, les additions, les inventions, les transpositions et les transformations que Gide faisait subir au passé et aux adolescents qu'il mettait en scène, intervenait un élément d'auto-critique ou d'auto-défense. Nous nous proposons d'analyser l'implication de cette transformation particulière de la vérité, nous autorisant de l'invitation de l'écrivain lui-même dans sa Préface à Paludes - "Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. (...) On dit toujours plus que CELA. - Et ce qui surtout m'y intéresse, c'est ce que j'y ai mis sans le savoir, cette part d'inconscient" (R, 89). En effet, selon Philippe Lejeune, chez Gide, "la fiction devient à la fois confidence personnelle (...) et dépersonnalisation (...), à la fois souvenir et expérimentation, [et ceci nous intéresse ici en particulier] à la fois narcissisme et auto-critique" (Lejeune, 34).

Gide situe ses adolescents dans un cadre qui est une réplique à peine voilée de la réalité. Le Havre, où vivent Alissa et sa famille, représente Rouen où habitaient les familles Henry et Emile Rondeaux et la tante Claire Démarest. Fongueusemare, le nom de la propriété des Bucolin est le pseudonyme transparent de Cuverville, domaine d'Emile Rondeaux où André et sa mère se rendaient fréquemment lorsqu'ils étaient à la Roque et où existe toujours la petite porte du potager près de laquelle Jérôme et Alissa se revoient pour la dernière fois. Les détails que l'auteur prend la peine de donner témoignent d'un souci certain de vérité réaliste. Il l'assure lui-même dans ses Entretiens radiophoniques avec Jean Amrouche: "Je crois (...) que j'ai fait cette description du

jardin extrêmement ressemblante. Je n'ai pas du tout cherché à l'amplifier, à l'embellir ... ceux qui iraient à Cuverville pourraient le reconnaître..." (Cité par Boisdeffre, 493).

Les familles d'Alissa et de Jérôme sont laissées dans un arrière-plan assez flou, mais l'atmosphère de ce milieu puritain, "d'une stricte élévation intellectuelle et morale" (Brée, 195) est bien recr e e; "c'est l'atmosphère raréfiée que plus tard Gide qualifiera d'alpestre", constate Germaine Brée (ibid.).

Pour la première fois, dans la Porte  troite, Gide donne la parole à plusieurs adolescents - Alissa, Jérôme, Juliette, Abel, - et de nombreuses conversations sont rapportées. Chacun des adolescents s'exprime en un style qui correspond à sa personnalité: ainsi, les effusions juvéniles d'Abel, ses expressions familières reflètent son enthousiasme, la spontanéité, la fraîcheur de son caractère et contrastent avec le ton réservé, sérieux, compassé de Jérôme.

Au physique, pourtant, nous ne savons presque rien des adolescents de ce récit. Gide se justifie par la bouche de Jérôme: "Je ne puis décrire un visage; les traits m'échappent et jusqu'à la couleur des yeux" (R, 501). Pour ce qui est d'Alissa, Jérôme affirme seulement qu'elle était j lie; "Juliette, cependant pouvait paraître plus belle; la joie et la santé posaient sur elle leur éclat" (R, 502). Jérôme tend à noter simplement l'impression que les autres font sur lui: il est retenu par le grand "charme", la "grèce" d'Alissa, l'"expression presque triste déjà de son sourire", qui donnait "au regard, à tout l'être, une expression d'interrogation à la fois anxieuse et confiante" (R, 501).

L'histoire du roman est superficiellement celle d'André et de Madeleine: tout comme André, Jérôme aime sa cousine d'un amour dont il est conscient depuis le jour où il a découvert la grande détresse de la jeune fille causée par l'inconduite de sa mère; quand plus tard il la demande en mariage, elle le repousse.

Mais quels changements Gide apporte-t-il aux adolescents réels, à leurs relations, et pourquoi?

Quelquefois il introduit des transformations à de seules fins esthétiques; par exemple, dans le but d'accentuer un détail qu'il juge important, et dont il va se servir, il fait naître la mère d'Alissa, Lucile Bucolin, à la Martinique - en réalité Mathilde Rondeaux était née près du Havre et n'avait fait que séjourner quelque temps dans l' le Maurice. L'écrivain retient ce détail dans son roman, l'accentue et donne à Alissa une mère exotique pour expliquer par un héritage créole, le côté sensuel qu'il prête à Alissa. Plus tard, dans Si le Grain, la fiction colorant la réalité, il affirme que Mathilde Rondeaux était nativ e de l' le Maurice.

D'autres fois, Gide simplifie le donné vécu: c'est par souci d'économie, pour concentrer ses effets que, dans la Porte étroite, il réduit à la seule Juliette les deux soeurs de Madeleine, Jeanne et Valentine. De même, les deux frères de Madeleine, Edouard et Georges, ne sont représentés dans le récit que par Robert.

Parfois, l'auteur invente des détails pour rendre plus dramatique un épisode de son enfance: ainsi, entièrement imaginés par Gide sont les détails de la joyeuse scène que surprend Jérôme dans la chambre de sa tante Lucile: celle-ci allongée, entourée de Juliette, de Robert et d'un jeune homme en uniforme de lieutenant, tous riant aux éclats. Dans un des manuscrits de Si le Grain, l'écrivain avoue ne pas se souvenir exactement de ce qu'il avait vu dans la chambre de sa tante, ni d'ailleurs des paroles échangées entre Madeleine et lui lorsqu'il l'eût rejointe dans sa chambre (Citée par C. D. E. Tolton, 103). Mais ce dont il est certain, c'est qu'il ne vit pas Emmanuèle près de sa mère, ou plus exactement, dit-il dans Si le Grain "une sorte d'instinct m'avertit qu'elle ne pouvait être là" (J, II, 433): il était impossible, aux yeux d'André, que cet être angélique, tout spirituel, fît partie de ce tableau de la vie matérielle, sensuelle! Dans la version définitive de Si le Grain, Gide ne mentionne pas le jeune lieutenant. L'addition de ce détail dans le récit a eu pour but de dramatiser une situation réelle pour en faire ressortir la signification et annoncer la fuite de Lucile Bucolin.

Si les détails de cette scène ont été imaginés, l'émotion ressentie, l'impression laissée dans l'esprit d'André ont dû être authentiques puisque Gide les révèle à la fois dans la Porte étroite et dans Si le Grain: il avait été frappé par le contraste entre la chambre de sa tante, brillamment éclairée, remplie de rires et de gaieté et celle de sa cousine, plongée dans l'obscurité, où se cachait la détresse de la jeune fille. Dans le récit, Gide ne fait que développer l'impression d'insolite, de clandestin qu'il avait ressentie lui-même dans sa jeunesse et dont il parle dans Si le Grain; c'est pour donner corps à cette impression qu'il imagine l'amant de Lucile dans la chambre de celle-ci, avec les enfants. Un autre exemple d'invention, de la part de Gide, est la scène qu'il imagine où la tante Lucile dégrafe la vareuse à col marin de Jérôme. Dans l'un des manuscrits de Si le Grain, il confie en effet qu'il a inventé cette scène. Il offre à la place, comme vrai, un épisode au cours duquel sa tante Mathilde assise au piano et jouant un air langoureux et romantique, l'avait appelé près d'elle, ce qui

avait fort troublé le jeune André (Tolton, 103). La scène imaginée par Gide est plus frappante, et d'une plus grande intensité dramatique que celle qui eut lieu en réalité. La dramatisation de l'incident reflète l'effet qu'il avait produit sur André, son vif émoi d'alors. Il est amusant de constater que la réaction violente de Jérôme qui se précipite au fond du jardin pour se frotter vigoureusement la joue qu'avait touchée sa tante, annonce le même sursaut, en Afrique du Nord en 1942, chez un autre adolescent, Victor, qui se serait senti souillé par les avances de Gide (F. Derais - H. Rambaud, 137).

Ainsi, l'effort de l'écrivain quand il a reconstitué son enfance et sa jeunesse a été dans le sens d'une simplification, d'une stylisation, d'une dramatisation des données autobiographiques pour accuser la signification dont il veut charger sa fiction.

Quand il s'agit des adolescents de la Porte étroite, les transformations que Gide fait subir à la réalité ont des raisons esthétiques également, psychologiques, mais pas toujours conscientes, et d'une grande portée. L'écrivain s'inspire de plusieurs prototypes vivants, transposant certains traits de l'un à l'autre, ou bien, en supprimant ou en ajoutant d'autres.

Ainsi, Abel Vautier, fils du pasteur Vautier représente d'une part, Armand Bavretel, fils de pasteur également, "espiègle et rieur" (J, II, 466), mais surtout Pierre Louÿs, condisciple et ami d'André Gide. Tout comme Pierre Louÿs qui avait écrit "ses exquises Chansons de Bilitis" (J, II, 574), Abel Vautier publie Privautés dont Alissa remarque "la légèreté", "la grâce" (R 551), mais qu'elle ne peut feuilleter sans honte.

La vive Juliette qui aime Jérôme d'un amour que celui-ci ne lui rend pas, évoque surtout la plus jeune soeur de Madeleine, Valentine, dont le caractère fantasque, spontané, indépendant, contrastait avec celui de la calme Madeleine, si réservée, si grave. Valentine pour qui André avait beaucoup de tendresse, éprouvait certainement un sentiment très vif pour son cousin; il y eut peut-être une certaine rivalité inconsciente entre Valentine et Madeleine au moment où, en août 1894, en vacances en Suisse, Valentine alla rejoindre André, lui-même à Lausanne. Il ne faut cependant pas voir dans cette folle "équipée" le résultat d'une idylle amoureuse comme le suggère Pierre de Boisdeffre (Boisdeffre, 232). L'inclination de Juliette pour Jérôme aurait donc eu sa source dans un sentiment semblable de Valentine pour André, que révèle, pour Anne-Marie Moulènes et Jean Tipy, l'appréhension exprimée par Gide dans une lettre à Ghéon, au moment où Valentine, qui suivait un traitement

dans un sanatorium des Pyrénées, annonçait son intention de venir à Cuverville. "Je crois que c'est là une périlleuse imprudence et suis, pour toutes sortes de raisons, épouvanté" écrivait Gide à Ghéon dans sa lettre du 14 octobre 1900 (Corr. Ghéon-Gide, 284). D'après Anne-Marie Moulènes et Jean Tipy qui ont publié et annoté la correspondance entre les deux hommes, "Gide dévoile discrètement ici les sentiments amoureux de sa belle-soeur Valentine à son égard - les mots soulignés ne laissent aucun doute à ce sujet". (ibid., note 6).

Mais la Juliette de la Porte étroite est aussi la propre mère d'André: il n'est pas extraordinaire que l'écrivain ait prêté à l'impulsive soeur d'Alissa le prénom de sa propre mère, Juliette. En effet, loin d'être la personne inflexible, rigide, d'une religion austère, dédaigneuse de l'élégance comme de la facilité qu'il peindra plus tard dans Si le Grain, Juliette Gide était douée, si nous en croyons la graphologue Micheline Delamain, d'une personnalité "vive, primesautière, riche en imagination [dénotant] un caractère à contrastes" (Citée par Cl. Martin, 28). Elle continue: "On étonnera certains en disant qu'il [Gide] tenait de sa mère le goût de la liberté d'esprit qui est chez lui devenue liberté de moeurs" (id., 29). L'écrivain lui-même admet dans Si le Grain que, par opposition avec sa soeur aînée Claire, sévère et consciente des hiérarchies, Juliette présentait "un instinct, sinon précisément de révolte, du moins d'insoumission" (J, II, 364). Cette soeur aînée de Juliette, Claire Rondeaux, en effet est décrite plus tard par son petit neveu, Pierre le Verdier comme une personne "d'apparence un peu froide et austère" (Cité par Cl. Martin, 500). Le contraste entre les deux soeurs Claire et Juliette se retrouve chez leurs nièces, Madeleine et Valentine, et inspirera à Gide les deux types de soeurs - l'une raisonnable et soumise, attachée au passé, l'autre fouguese, passionnée, indépendante - qui apparaissent dans la Porte étroite, les Faux-Monnayeurs, la Symphonie pastorale, le Retour, ouvrage dramatique que Raymond Bonheur devait mettre en musique, mais que Gide abandonna, de même que dans le roman esquissé en 1941 Mané Thekel Pharès.

Si Juliette est à la fois Valentine et la mère d'André, Alissa, elle, représente évidemment Madeleine - mais en partie seulement. Physiquement, Alissa ressemblait à sa mère comme Madeleine à la sienne - cela est confirmé par Jean Delay (Delay, II, 23). C'est cette ressemblance qui frappe le père d'Alissa, un soir qu'elle est étendue rêveuse sur le canapé du salon (R, 585). Gide prête à Alissa le charme,

l'expression du regard de Madeleine; "l'expression presque triste déjà de son sourire et (...) la ligne de ses sourcils, si extraordinairement relevés au-dessus des yeux" (R, 501). L'écrivain confirme dans Et Nunc que "la ligne étrangement évasive" des sourcils de Madeleine laissait lire "une sorte d'interrogation, d'appréhension, d'étonnement craintif au seuil de la vie" (J, II, 1127). Moralement, Alissa ressemblait à la mère de Jérôme - "ta mère, déclare Miss Ashburton à Jérôme, c'est Alissa qui la rappelle" (R, 515) - tout comme Madeleine ressemblait à la mère d'André: elle possédait la même grande honnêteté, le même goût d'une vertu austère, le sentiment constant des devoirs et des convenances. Tant et si bien que les deux femmes étaient confondues dans l'esprit d'André en une même figure idéale, symbole de "vertu". "Que de fois étant dans la chambre voisine, je l'ai confondue [Madeleine] avec ma mère!" déclare Gide quelques mois après son mariage avec Madeleine (Journal inédit à la date du 1er janvier 1896, cité par Delay, II, 578).

Madeleine ne participait généralement pas aux jeux de ses frères surtout s'"ils cessaient d'être 'honnêtes' et même dès qu'ils devenaient bruyants" (J, II, 410). De même, Alissa "ne se mêlait guère à nos jeux, déclare Jérôme; si loin que je replonge dans le passé, je la vois sérieuse, doucement souriante et recueillie" (R, 502). L'effacement d'Alissa devant l'amour de Juliette pour Jérôme est inspiré par l'empressement qu'avait Madeleine à s'effacer devant les autres, à "céder aux autres son tour, ou sa place" (J, II, 411) et par sa façon de ne jamais se mettre en avant.

Enfin, Gide n'hésite pas à se servir de sa correspondance avec Madeleine. "Je relis mes anciennes lettres à Emmanuèle que j'ai rapportées de Cuverville", écrit-il dans son Journal, le 29 mars 1906 (J, I, 204).

Il s'est aussi fortement inspiré, pour écrire le Journal d'Alissa, de celui que Madeleine tenait de janvier 1891 à juillet 1892, et dont il recopia, parfois textuellement, de nombreux passages. Nous avons déjà mentionné, à propos des Cahiers d'André Walter, ce manque de discrétion qui gênait et peinait Madeleine. Nous n'entrerons pas dans le détail des nombreux emprunts que Gide fit au Journal de Madeleine. Ceci fait l'objet d'une autre étude (Wynchank, B, 50, 41-49). Signalons toutefois que les deux Journaux sont très différents, par le ton et par la personnalité des deux jeunes filles - Madeleine n'ayant rien d'une mystique, étant trop modeste, trop humble pour aspirer à la sainteté - comme il ressort de son Journal.

Ainsi, Madeleine n'a servi que de point de départ pour le personnage

d'Alissa: elle était beaucoup plus simple, beaucoup plus humaine qu'Alissa, "moins cornélienne et moins tendue" (J, II, 1124), plus faible aussi - Gide donne à Alissa un caractère fort, un rôle viril, presque inhumain dans son mysticisme extrême. "Quelle erreur commettrait celui qui croirait que j'ai tracé son portrait dans ma Porte étroite! Il n'y eut jamais rien de forcé ni d'excessif dans sa vertu. Sans doute, tout en elle ne demandait qu'à s'épanouir doucement, tendrement" avoue-t-il dans Et Nunc (J, II, 1148).

Le caractère mystique d'Alissa représente plutôt l'un des aspects quoique dépassé, de l'écrivain: en effet ce dernier a doué son héroïne de nombreux traits qui lui étaient propres, son intérêt pour la botanique, par exemple: lorsqu'elle est à Aigues-Vives, curieuse de la végétation du Midi qui lui est inconnue, elle cueille des ramilles de plantes et d'arbres "pour [se] les faire nommer" (R, 581). C'est là qu'Alissa découvre la nature méditerranéenne, sensuelle, païenne, qui la désoriente et l'inquiète; Gide avait de même été troublé en Afrique du Nord. L'émotion d'Alissa, mêlée de réminiscences littéraires et mythologiques rappelle l'extase païenne de son auteur à Biskra, au cours de son premier voyage en Tunisie, alors qu'il avançait dans l'oasis, "à pas lents, comme Renaud dans le jardin d'Armide," (J, II, 570). Dans le parc des Teissières, l'écrivain fait également évoquer à Alissa le souvenir d'Armide. "Je songeais à Orphée, à Armide (...), dit-elle. Mon coeur battait très fort" (R, 582). Il faut remarquer dans les deux passages l'évocation du même personnage, Armide, qui avait été abandonnée par Arnaud, car elle était un obstacle à la conquête de sa gloire - Arnaud devant délivrer Jérusalem. C'est ici un des thèmes affectionnés de Gide et qui revient souvent dans son oeuvre.

Celui-ci projette en Alissa, à côté de cette attraction du mysticisme qui lui avait été propre, son amour de la contrainte et de l'effort, son besoin d'absolu qui explique chez Alissa la peur d'être déçue par la vie. Consciente que le bonheur absolu ne peut être atteint sur terre, que toute joie s'érousse éventuellement, elle préfère attendre l'éternelle béatitude de l'autre vie. Cette attitude explique sa citation des vers de Shakespeare qu'elle envoie à Jérôme: "Et maintenant, malgré moi, je m'écrie comme Orsino du Soir des Rois: 'Assez! pas davantage! Ce n'est déjà plus aussi suave que tout à l'heure'" (R, 565). Olivier, dans les Faux-Monnayeurs, exprimera la même appréhension par sa tentative de suicide qui manifeste également la crainte d'une retombée après le bonheur intense qu'il vient de connaître. Olivier avait en effet expliqué à Bernard qu'il comprenait

qu'on se tuât; "mais ce serait après avoir goûté une joie si forte que toute la vie qui la suit en pâlisserait; une joie telle qu'on puisse penser: Cela suffit, je suis content, jamais plus je ne ..." (R, 1152).

Mais, alors que chez Gide, la vocation mystique qu'incarne Alissa avait été équilibrée par des tendances opposées et contrôlée par le bon sens, l'auteur pousse à l'excès, chez son héroïne, ce besoin de renoncement au bonheur et à l'amour pour montrer l'échec de cette attitude; il en fait ainsi la critique. Philippe Lejeune appelle "expérimentation" (Lejeune, 34), ce procédé que Gide mettait en pratique dès les Cahiers d'André Walter, et qu'il définit par sa phrase du Journal des Faux-Monnayeurs déjà citée (JFM, 94). C'est pourquoi Gide laisse sans réponse l'appel angoissé d'Alissa à Dieu: "Je crie à Vous de toutes mes forces. Je suis dans la nuit; j'attends l'aube. Je crie à Vous jusqu'à mourir. Venez désaltérer mon cœur" (R, 595). Mais elle ne reçoit aucun soutien, aucun réconfort. Ainsi, grâce au phénomène de catharsis, l'écrivain réussit à se libérer définitivement de cette tendance qu'il avait d'ailleurs dépassée au moment où il finissait de rédiger la Porte étroite. En effet, ce livre était en anachronisme avec l'homme qu'il était devenu: c'est pourquoi il éprouvait tant de difficultés à en venir à bout. Après avoir donné la lecture du manuscrit à ses amis de la NRF, dans l'atelier de Théo van Rysselberghe, Gide notait dans son Journal: "Ce qui me donne tant de mal à l'écrire, ce livre, c'est aussi ce qui leur donne (...) assez de mal à l'écouter: il reste en anachronisme avec ce que nous pensons, sentons et voulons aujourd'hui. N'importe: je ne puis pas ne pas l'écrire" (J, I, 255). En effet, une nécessité intérieure le poussait à se délivrer du poids du passé par l'écriture de son récit.

Enfin Gide prête à Alissa une tendance qui lui avait été propre dans son adolescence, lui qui avait idéalisé l'objet de son amour, pour en faire une Emmanuèle angélique; nous avons déjà noté ce phénomène à propos des Cahiers d'André Walter. N'avoue-t-il pas dans Et Nunc: "Tout l'effort de mon amour n'était point tant de me rapprocher d'elle que de la rapprocher de cette figure idéale que j'inventais"? (J, II, 1124). De même, Alissa crée à la place de celui qu'elle aime une "figure idéale", sans commune mesure avec la réalité. C'est son moi idéalisé qu'elle projette en lui. Et lorsque Gide fait s'écrier à Alissa: "Merci, mon Dieu, d'avoir élu Jérôme pour cette gloire céleste auprès de laquelle l'autre n'est rien!" (R, 552), il expose d'une part les présomptions d'Alissa qui paraît avoir pénétré les voies impénétrables de Dieu, d'autre part son

aveuglement puisque c'est sa propre vocation mystique qu'elle attribue à Jérôme. Celui-ci n'avait-il pas affirmé à Alissa: "Je ferais fi du ciel si je ne devais pas t'y retrouver"? (R, 510). Cet aveuglement d'Alissa, qui n'aime pas Jérôme dans son altérité, mais tel qu'elle l'a créé, invalide le reproche qu'on pourrait faire à Gide d'avoir donné à la jeune fille, comme objet de son amour, un être si peu digne d'elle.

Mais si Gide s'est projeté en Alissa, il est aussi évidemment Jérôme! Comme André, Jérôme est fils unique, d'une grande sensibilité; élevé suivant les principes austères d'un enseignement puritain, il aime l'étude et l'effort. La correspondance entre Jérôme et Alissa, comme entre André et Madeleine est très abondante, et Jérôme tout comme André, couvre ses livres favoris d'indications à l'usage de sa cousine.

Gide prête à Jérôme l'impossibilité dans laquelle il était, même très jeune, de ressentir profondément, sincèrement une émotion. Nous avons remarqué, à propos d'André Walter cette caractéristique du jeune Gide: la mort de son père l'avait laissé froid, insensible (J, II, 410). Jérôme, tout comme André, n'éprouve pas de chagrin à la mort de son père, ni plus tard à celle de sa mère, - et il s'en étonne (R, 512). Cette insensibilité de Gide est évidente, justement au moment où il écrit la Porte étroite, en 1905, à la fin de l'aventure que Ghéon et lui ont eue avec le jeune Maurice Schlumberger; ^(cf. Martin, Maturité, p. 45) son détachement, son souci d'analyser la situation froidement en romancier contrastent avec le profond désespoir de Ghéon (Corr. Ghéon-Gide, 602).

Gide attribue à son héros un autre caractère qui lui est propre: cette incapacité de faire un choix, c'est à dire, le refus de s'engager. "La nécessité de l'option me fut toujours intolérable" avait-il déclaré dans les Nourritures terrestres (R, 183). De même, Jérôme avoue à Juliette: "Trop de choses m'intéressent. Je diffère le plus que je peux le moment où il me faudra choisir et ne plus faire que cela" (R, 517-518). Tout comme André adolescent, Jérôme est à la fois effrayé et attiré par le sensualité. "Le singulier malaise", ce "sentiment fait de trouble, d'une sorte d'admiration et d'effroi," (R, 499) que Jérôme éprouve auprès de sa tante Lucile, reflète le sentiment de son auteur auprès de la troublante Mathilde, comme nous l'avons déjà mentionné.

L'amour que Jérôme porte à sa cousine, comme celui d'André pour la sienne, est un amour désincarné, mystique. Il ne cherche pas à "posséder" celle qu'il ne prétend que "mériter" (R, 507). Il est clair

que la porte étroite de l'Évangile, confondue dans l'esprit de Jérôme avec celle de la chambre d'Alissa qui se présente dans son rêve "comme une sorte de laminoir, où [il s'] introdui[t] avec effort, avec une douleur extraordinaire" (R, 505), a une signification sexuelle. La porte d'Alissa, Jérôme ne la passera jamais en amant.

Cependant, Gide donne à Jérôme un caractère faible, flasque, morne, sans volonté qui n'était pas le sien. Manquant d'initiative, Jérôme se laisse toujours entraîner, dominer par Alissa dont il est loin d'avoir la force spirituelle. "Il me paraît souvent, dit-il, (...) que mon amour est ce que je garde en moi de meilleur; (...) qu'il m'élève au-dessus de moi, et que sans quoi je retomberais à cette médiocre hauteur d'un naturel très ordinaire" (R, 565). C'est cette veulerie qui empêche Jérôme d'accomplir le geste qu'Alissa attend parfois et qui aurait peut-être changé le cours de leur destin. Comme l'explique Gide à Ghéon dans une lettre du 20 avril 1909:

Tout se tient: sans un tel héros, le drame n'eût pas été possible, ou du moins un élément étranger serait intervenu dans l'évolution du caractère de la femme - évolution que je voulais très pure; je crois donc que j'étais contraint, parlant à la première personne indispensablement; de parler ainsi et que par ses défauts même, le livre est réussi. Mais que cette réussite dans la veulerie m'est déplaisante! (Corr. Ghéon-Gide, 717).

Ainsi, Jérôme ne représente pas exactement André adolescent; Gide donne à son héros des traits de caractère qui n'étaient pas les siens, comme nous venons de le voir, et il en supprime d'autres: il omet de doter le grave et digne Jérôme de cette instabilité d'humeur qui lui avait été particulière. Jean Delay décrit le jeune André comme un garçon fantasque "capricieux, menteur, comédien, qui faisait 'tourner bourrique' la pauvre tante Juliette [la mère d'André], et dont les 'scènes' défrayaient la chronique familiale" (Delay, II, 25). Signalons que dans Si le Grain, Gide posant pour la postérité, passe également sous silence ce trait de caractère et mentionne seulement le fait que l'oncle Emile l'appelait "l'irrégulier" (J, II, 429), expliquant à sa décharge, qu'il ne pouvait sans fatigue ni maux de tête prolonger tout effort. Cette instabilité foncière qui effrayait Madeleine est la clé de son refus d'épouser André sur qui elle sentait qu'elle ne pouvait compter. Rien de semblable chez Alissa.

En effet, les raisons que Gide donne à Alissa de repousser la demande en mariage de Jérôme, sont bien différentes de celles qu'avait Madeleine de refuser son cousin! La toute première cause du refus

d'Alissa, c'est à dire l'amour de Juliette pour Jérôme, si elle a été inspirée par l'attraction possible de Valentine pour André, n'entre pas du tout en ligne de compte, quand il s'agit de Madeleine. Cette invention révèle le souci de Gide de donner plus de vraisemblance à son drame, comme il l'explique à Paul Claudel dans sa lettre du 18 juin 1909: "J'ai craint (...) que dégagé de toute motivation extérieure, ce drame ne parût paradoxal, presque monstrueux, inhumain" (Corr. Claudel-Gide, 104).

Il nous semble que la cause principale du recul d'Alissa est l'impossibilité dans laquelle elle et Jérôme sont de communiquer sur tout ce qui les touche intimement. Si cette difficulté existait entre André et Madeleine, nous allons voir qu'elle n'a pas été le facteur déterminant du refus de Madeleine. Celle-ci la déplorait cependant dans la lettre qu'elle adressait à André à Montpellier, le 29 décembre 1894, après une semaine très décevante que ce dernier, de retour de La Brévine, avait passée avec elle à Paris. Mais elle avait déjà noté une tendance en elle qui causait ce triste état de choses, dans un passage de son Journal dont Gide s'est certainement inspiré pour motiver l'attitude d'Alissa et ses rapports avec Jérôme. Dans ce passage, Madeleine avoue ne pas pouvoir parler aux gens, si ce n'est par lettre:

Je m'arrangerais assez bien d'un monde où je ne verrais personne, mais où j'écrirais à chacun. (...) Pourquoi n'aimé-je jamais tant les gens, ne m'entends-je si bien avec eux que par correspondance? Parce que les lettres ne donnent point les mille imperceptibles froissements de toute nature de la vraie présence, parce que, en écrivant, c'est encore mon moi que je projette chez les autres, que je retrouve en eux, en écartant instinctivement de ma pensée tout ce qui ne me ressemble pas en eux (B, 35, 22).

Ce passage présente un intérêt cardinal car Gide fait de cette impossibilité de communiquer le pivot de son roman, et la raison principale du recul d'Alissa. Celle-ci déplore "cette gêne, ce sentiment de fausse position, cette paralysie, ce mutisme" (R, 558), qui avaient marqué leur réunion au Havre. Gide recopie presque textuellement la lettre de Madeleine, de décembre 1894:

Que! triste revoir ... Tu avais l'air de dire que la faute en était aux autres (...), et maintenant, je crois - je sais mon pauvre ami, qu'il en sera toujours ainsi. Ah! je t'en prie, ne nous revoyons plus ... Pourquoi cette gêne - ce silence - ce sentiment de fausse position - ce mutisme - quand nous avons tant à dire? Oh! c'est odieux! (Citée par Schlumberger, 103).

Et la phrase qui suit est capitale pour nous permettre de comprendre le

drame de la Porte étroite: "Je sentais trop que notre correspondance n'était qu'un grand mirage - Chacun de nous n'écrivant au fond qu'à soi-même, etc..." (ibid.). Ces mots, recopiés par Gide dans le récit (R, 559) révèlent pourquoi Alissa, désespérée par un revoir si décevant, par l'impossibilité de communiquer, surtout après l'exaltation de sa correspondance avec Jérôme, prend peur et se tourne vers Dieu car, "de Lui seul on peut impunément se rapprocher" écrit-elle à Jérôme (R, 559). Voilà pourquoi, avant la rencontre suivante d'Alissa et de Jérôme, à la fin d'avril, à Fongueusemare, la décision d'Alissa de se séparer de Jérôme et de le détacher d'elle est déjà prise. Alissa se replie sur elle-même, car c'est en elle qu'elle trouve cet Interlocuteur qui ne peut la décevoir puisqu'il est muet, puisque c'est son moi qu'elle projette en Lui. Alissa cache alors sa peur d'être déçue, sa peur d'aimer, derrière le prétexte que, obstacle au salut de Jérôme, elle doit s'écarter de lui, le détacher d'elle, préférant croire que ce sacrifice est la plus belle preuve de son amour. Selon une méthode qui lui est propre, Gide a poussé à l'extrême une simple tendance de Madeleine pour en faire un trait qui emplit Alissa entièrement.

Cette difficulté de communiquer qui existait entre André et Madeleine d'une manière latente au cours de leur adolescence, allait cependant s'aggraver quelques années après leur mariage. Les exemples abondent qui le montrent; il serait trop long de les citer. Indiquons seulement que Gide n'a jamais pu se confier à Madeleine, comme il le faisait auprès de ses nombreux amis qu'il entretenait volontiers des questions les plus privées. Le silence qui régnait entre André et Madeleine explique sans doute ce "fond d'impénétrable froideur" qui, *plus tard*, frappa Roger Martin du Gard au cours d'une visite à Cuverville en janvier 1923 (Martin du Gard, 62).

Les raisons qu'avait eues Madeleine de refuser André étaient bien différentes, en réalité, de celles que l'écrivain donnait à Alissa, comme de celles qu'il prêtait à sa cousine: projetant sa propre personnalité en celle-ci, dans une lettre d'octobre 1892, Gide attribuait à la jeune fille un amour de la contrainte et de l'effort, "une vertu toute faite de résistances" (Schlumberger, 81) qui avaient été les siens, qu'il incarnera en Alissa, mais qui n'étaient pas caractéristiques de Madeleine. Nous l'avons déjà dit, en cela, le roman est révélateur de la psychologie qui avait été celle du jeune André, mais doit être contesté du point de vue de la psychologie réelle de Madeleine. En réalité, il n'y avait rien d'héroïque, de surhumain, dans les raisons

du refus de Madeleine; elle craignait simplement d'aller contre les souhaits de la famille, qui était hostile au projet d'André. D'autre part, depuis la mort de son père, Madeleine avait la charge de ses frères et soeurs. De plus, le sentiment qu'elle éprouvait à l'endroit de son cousin n'était fait que de tendresse, d'affection fraternelle: "Que j'aime André d'amour? se demande-t-elle dans son Journal. Non, en toute sincérité devant moi-même. Amour implique, me semble-t-il, désir, quelque chose de brûlant, de passionné qui n'existe pas (ni en lui ni en moi)" (B, 35, 28). Elle définit elle-même son affection pour son cousin: "Sympathie en toute chose, amitié un peu protégeante de soeur aînée, (...) affection de tout mon coeur - mais affection pure de toute inquiétude, de tout désir de changement" (B, 35, 9). Et si André vouait à sa cousine un amour mystique, désincarné, Madeleine était loin de partager l'angélisme d'André. Rien ne nous porte à penser que Madeleine était la jeune fille peinte par Gide dans Paludes qui "craignait la volupté comme une chose trop forte et qui l'eût peut-être tuée" (R, 141). Dans cette sottie, Gide fait déjà avec une légère ironie son autocritique puisque c'est Angèle, qui offre à Tityre de "rester" avec elle un soir; Tityre, qui représente Gide, se dérobe, refuse, lui explique qu'elle est de nature trop "délicate" et cite quelques vers qu'il a faits:

Nous ne sommes pas,
Chère, de ceux-là
Par qui naissent les fils des hommes (R, 141).

Il est impossible que Madeleine n'ait pas été frappée, et inquiétée, à la lecture des Cahiers d'André Walter, que Gide considérait comme une déclaration d'amour "péremptoire", par l'aveu à peine caché: "Aussi bien, je ne te désire pas. Ton corps me gêne et les possessions charnelles m'épouvantent" (CAW, 64); ou par celui-ci: "Pour ne pas troubler sa pureté, je m'abstiendrai de toute caresse - (...) de peur qu'après elle ne désire davantage, que je ne pourrais pas lui donner" (id., 79). Madeleine devait appréhender chez André tout un côté mystérieux, obscur qui lui échappait, qui l'effrayait. Enfin, elle redoutait le caractère changeant, instable de son cousin auquel elle ne pouvait faire confiance. Tout cela est omis dans la Porte étroite.

Ainsi, Gide s'est projeté en ses deux adolescents, à la fois en Jérôme et en Alissa, incarnant en celle-ci un aspect dépassé de lui-même. Madeleine, elle, est représentée également par Alissa mais aussi par Jérôme: la fragile Madeleine, être faible comme Jérôme, s'essouffle vite à suivre l'être aimé pour atteindre un bonheur qui n'est "pas à sa taille" - Gide s'en est bien vite rendu compte après son mariage.

En faisant la critique implicite d'Alissa, qui d'une part n'accepte pas Jérôme dans son altérité, d'autre part essaie de l'élever au-dessus de lui-même, Gide fait son auto-critique bien avant les confidences de Si le Grain et de Et Nunc. Lui aussi avait idéalisé Madeleine, lui aussi avait voulu pour elle une vie ardente, violente, hypnotisé qu'il était, comme il le dit plus tard dans Si le Grain "par cet élargissement sans fin où [il] souhaitai[t] l'entraîner à [sa] suite, sans souci qu'il fût plein de périls" (J, II, 612). "De là, confirme-t-il dans Et Nunc, cette résolution que je pris, très jeune encore, de violenter ses réticences et de l'entraîner avec moi vers l'exubérance et la joie. C'est là que commença ma méprise" (J, II, 1132). Il prête son aveuglement à Alissa, avec cette différence que le chemin sur lequel il voulait entraîner Madeleine était celui d'une libération immoraliste, non celui de la sainteté. Madeleine exprime sa conception du bonheur dans sa lettre du 2 juillet 1895, à André. Elle le voit comme un état "très pur, doux, intime, par les affections de l'âme, les émotions intellectuelles, la contemplation" (Citée par C. Martin, 47). Elle continue: "Le tien, ton bonheur actif qui me séduit théoriquement, me paraît un bonheur-cyclone qui m'effraie plutôt en pratique" (ibid.). "Hélas, s'exclame Gide dans Et Nunc, cette surabondance que je prétendais partager avec elle, ne devait parvenir qu'à l'inquiéter davantage. Elle semblait me dire alors: 'Mais il ne m'en faut pas tant, pour mon bonheur!'" (J, II, 1127-1128). Et la Porte étroite illustre la situation qui existait entre Madeleine et André, et que Gide expose dans Et Nunc: "Je voulais son bonheur, il est vrai; mais ne me préoccupais pas de ceci: que le bonheur où je la voulais entraîner et contraindre resterait insupportable pour elle" (J, II, 1129). Dès l'Immoraliste, Gide avait dénoncé implicitement son propre aveuglement touchant Madeleine; dans la Porte étroite il avoue indirectement avoir gauchi le vie de sa femme, tout comme Alissa a faussé le destin de Jérôme et causé son malheur en voulant lui imposer un destin sans rapport avec son tempérament et ses aspirations. Après la mort de sa femme, Gide déplore son propre égoïsme, son obstination, ouvertement et publiquement dans Et Nunc: "Sans doute, tout en elle ne demandait qu'à s'épanouir doucement, tendrement ... C'est de cela que je me sens inconsolable" (J, II, 1148-1149). "Sans doute je me dis, et avec quel remords! qu'elle aurait souhaité d'être mère ..." (J, II, 1129).

Bien avant Et Nunc, dans la Porte étroite, Gide s'accuse indirectement d'avoir manqué à ses devoirs d'époux, puisqu'il s'incarne en Jérôme et que celui-ci n'a jamais fait le geste qu'attend Alissa. Gide

critique encore ici sa propre attitude: il ne devait pas être ignorant de la voie pénible où son "respect" engageait Madeleine, puisqu'il fait s'étendre Alissa, dans une lettre à Jérôme, après la naissance de sa nièce, sur la joie des parents, les Teissières; puis Jérôme ajoute "(...) mais de ses sentiments à elle, il n'était plus question" (R, 553); ils ne sont pas difficiles à deviner! Par sa confession implicite, sans doute Gide essaie-t-il de s'exonérer, de se racheter?

Dans Et Nunc, Gide essaiera de se disculper en prétextant: "Ce n'est que longtemps plus tard que j'ai commencé à comprendre combien cruellement j'avais pu blesser, meurtrir, celle pour qui j'étais prêt à donner ma vie" (J, II, 1128). L'affirmation: "ce n'est que longtemps plus tard" est sujette à caution! Si Gide avait été vraiment ignorant en 1907 de la nature de Madeleine, aveugle au drame de la réalité pendant les premières années de leur mariage, aurait-il prêté à Alissa, à côté de tant de traits de Madeleine, la sensualité dont elle est douée? Dans les lettres adressées en Italie, l'ardeur du désir d'Alissa d'avoir Jérôme auprès d'elle, trahit son origine sensuelle. Le souffle de Jérôme qui lit par dessus son épaule provoque un trouble physique chez Alissa. "Un trouble si étrange s'était emparé de moi que j'ai dû me lever de ma chaise en hâte tandis que je le pouvais encore" (R, 585). De même, cette remarque que Gide introduit dans le Journal d'Alissa: "Pauvre Jérôme! Si pourtant il savait que parfois il n'aurait qu'un geste à faire, et que ce geste, parfois je l'attends...." (R, 586), nous autorise à considérer comme contestable le prétendu aveuglement de Gide, quant à la nature de Madeleine. L'attitude de Gide en 1909 est entachée d'un certain sadisme. Il est impossible qu'il ait cru alors, comme il le prétend dans Et Nunc que "plus son amour était éthéré, et plus il était digne d'elle" (J, II, 1128). Il est impossible qu'il ne se soit jamais demandé "si la contenterait un amour tout désincarné" (ibid.). La mauvaise foi de Gide est évidente!

Mais l'attitude de Gide envers Madeleine est ambiguë: si d'un côté il reconnaît sa part de responsabilité dans leur union non-consommée - et contrit, il s'incarne en un Jérôme faible et veule - d'un autre côté, il fait acte d'auto-défense en faisant mourir Alissa. Cet aspect du livre est aussi important que l'aspect auto-critique: sacrifiant son héroïne à la fin de son livre, Gide rejette la spiritualité que représentait pour lui Madeleine, en opposition avec la vie sensuelle, active, ardente qui l'attirait; il s'en libère. Il avait ainsi également disposé d'Emmanuèle, d'Ellis, de Rachel, de

Marceline. D'autre part, la fragilité, les fatigues fréquentes, l'attitude négative de sa femme l'irritant, il se débarrasse fictivement de ce qui le gêne. En effet, Madeleine avait peur de l'avenir, se raccrochait au passé. Tout inconnu lui était sujet d'anxiété. "Elle avait peur de tout, dès avant d'avoir peur de moi" écrit Gide dans Et Nunc (J, II, 1134). Ce n'est pas sans une certaine amertume, qu'il conseillait à Paul Valéry, trois ans après son mariage dans sa lettre du 12 janvier 1898: "Si-tu épouses, épouse un colosse!" (Corr. Gide - Valéry, 305) et Gide devait s'armer de dureté, se raidir pour passer outre à l'inquiétude et à la peine qu'il causait à Madeleine, quoiqu'elle s'efforçât de le laisser libre - "pas toujours de gaieté de coeur", comme elle le dit dans une lettre qu'elle écrivait à Ghéon, en mars 1905, au moment de l'aventure amoureuse de celui-ci et de Gide avec Maurice Schlumberger ^(cf. Martin, Maturité, p 45) (Corr. Ghéon - Gide, 594). Gide en était conscient, se sentait coupable, était irrité contre elle, et contre lui-même: en train vers Rome, en août 1903, venant de quitter Madeleine, Gide note dans son carnet: "Même à l'instant de la quitter, tu n'as pu lui cacher ta joie. Pourquoi t'es-tu presque irrité qu'elle n'ait pu te cacher ses larmes?" (J, I, 135). La "volontaire (et pourtant presque inconsciente ...) abnégation", la feinte "indifférence" de Madeleine irritaient Gide, le démoralisaient (J, I, 145). Son ressentiment contre sa femme éclate en 1918, dans une lettre qu'il lui remettait avant son départ avec Marc Allégret pour l'Angleterre, dans laquelle il lui signifiait qu'il ne pouvait plus rester en Normandie, qu'il y pourrissait, "que toutes [ses] forces vitales s'y liquéfiaient, qu'[il] y mourai[t]" (Citée par Schlumberger, 190). Gide avait la conviction que Madeleine le retenait en arrière. Que n'eût-il accompli sans la crainte de la blesser! "J'ai été plus courageux dans mes écrits que dans ma vie (...). Si je m'étais écouté (...) j'aurais fait quatre tours du monde ... et je ne me serais pas marié. En écrivant ces mots, j'en tremble comme d'une impiété" (J, II, 53). Et le sentiment ambigu de Gide envers Madeleine éclate dans les lignes qui suivent: "C'est que je suis resté malgré tout très amoureux de ce qui m'a le plus gêné et que je ne puis pas jurer que cette gêne même n'ait pas obtenu de moi le meilleur" (ibid.). Gide a su profiter de cette gêne mais en même temps il était conscient que l'être aimant, aimé est un obstacle à l'accomplissement d'une destinée. Il avait écrit dans son Journal:

Qui se dirige vers l'inconnu, doit consentir à s'aventurer seul. Créuse, Eurydice, Ariane, toujours une femme s'attarde, s'inquiète, craint de lâcher prise et de voir se rompre le fil qui la rattache à son passé. Elle tire en arrière Thésée et fait se retourner Orphée. Elle a peur (J, I, 840).

Selon l'interprétation du mythe par Gide, Orphée doit abandonner celle qui le tire en arrière pour pouvoir s'accomplir. C'est ce qu'il a fait lui-même fictivement, en abandonnant ou en faisant mourir nombre de ses héroïnes, adolescentes ou femmes.

L'irritation de Gide contre les femmes est sensible dans la peinture cynique, ironique qu'il fait de certaines de ses jeunes héroïnes, que ce soit la saugrenue Ellis, du Voyage d'Urien, ou Madame, l'interlocutrice à laquelle, dans le même livre, l'auteur s'adresse d'une manière bien désinvolte, que ce soit l'impudique Rachel que Luc abandonne assez cavalièrement, ou la monotone et fade Angèle de Paludes. Cette peinture critique révèle d'une part l'impatience de Gide envers la timorée Madeleine, austère et conventionnelle, mais aussi, après son mariage, son irritation contre lui-même qu'il projette sur Madeleine puis sur Marceline ou Alissa, irritation qui est motivée par la prise de conscience de sa propre insuffisance, de son impuissance à consommer leur union, par le sentiment plus ou moins reconnu de sa responsabilité dans l'échec de son mariage. Grâce à ce transfert, et en dénigrant la cause de sa mauvaise conscience, Gide réussit à compenser le sentiment de son insuffisance, à se décharger de tout blâme.

Ainsi, se peignant sous les traits de Jérôme, Gide reconnaît sa responsabilité dans la faillite de son mariage avec Madeleine, et par sa confession essaie de s'en exonérer. D'autre part, s'incarnant également en Alissa qui a détruit la vie de Jérôme en voulant pour lui un bonheur qui n'était pas à sa taille, Gide s'accuse indirectement d'avoir faussé le destin de Madeleine. Mais il fait d'Alissa un être rigide et inhumain qui, par vertu, refuse de se donner à celui qu'elle aime. Loin de montrer le chemin de la perfection à son cousin, elle lui enlève son amour, seule chose qui eût pu l'aider à réussir. Gide transfère alors la critique de Jérôme à Alissa, c'est à dire de lui à Madeleine puisque celle-ci est d'une manière plus évidente, représentée par Alissa. La Porte étroite révèle l'ambivalence affective de Gide envers sa femme: amour profond, mais aussi irritation, ressentiment. En rejetant fictivement le blâme de l'échec de leur union sur sa femme, Gide a purgé son sentiment de culpabilité, au point que Roger Martin du Gard en est surpris en 1938, à la mort de Madeleine; il exprime son étonnement dans ses Notes sur André Gide: "Nul indice de remords. En fait il ne se sent en rien fautif, ni aucunement responsable du malheur de cette existence sacrifiée. Il pense: 'J'étais ainsi. Elle était

ainsi. D'où de grandes souffrances pour nous deux; et cela ne pouvait être autrement" (Martin du Gard, 132).

En transmuant dans son psychodrame le donné vécu, en faisant glisser la responsabilité de l'échec, du jeune homme à la jeune fille, Gide réussit à se libérer de son sentiment de culpabilité vis à vis de sa femme, en même temps que de cette tendance au mysticisme qui le retenait en arrière et l'empêchait de s'accomplir. Ayant fait peau neuve, sa conscience apaisée, il peut maintenant passer outre, détourner ses regards de ses problèmes, s'intéresser aux autres, non seulement dans sa vie mais dans son oeuvre.

Le premier essai de Gide dans cette direction se produit avec le récit suivant, Isabelle. Il y met en scène une famille qui n'est pas la sienne quoiqu'elle ait son modèle dans la réalité, et dont il va raconter la ruine et la dispersion. R.-G. Nobécourt a retracé l'histoire authentique de cette famille au chapitre "A la recherche d'Isabelle dans un château du pays d'Auge" de son ouvrage les Nourritures normandes d'André Gide; mais Gide affirme avoir imaginé toute l'histoire, à l'exception de certains "faits précis", comme il l'affirme dans sa lettre à R.-G. Nobécourt: "Tous ceux que j'ai relatés dans Isabelle sont, de part en part, inventés et ne prennent appui sur aucune réalité historique, en dépit de cette réputation que l'on m'a faite de manquer complètement d'imagination" (Citée par Nobécourt, 170). Charles Du Bos rapporte ce propos que lui aurait tenu Gide: "Il n'y a qu'un de mes livres qui ait été formé pour ainsi dire de l'extérieur. C'est Isabelle" (Du Bos, 163). Ce récit est l'oeuvre la plus impersonnelle de Gide en ce sens qu'elle n'a pas été suscitée par une exigence profonde, intérieure, comme c'était le cas pour la Porte étroite. Et pourtant, même ici, l'écrivain est parvenu à s'introduire encore, en se projetant dans le personnage du narrateur, Gérard Lacase, qui lui aussi a connu une adolescence studieuse et qui ne sait rien de la vie. "A vingt-cinq ans, je n'en connaissais à peu près rien, que par les livres" déclare-t-il (R, 603), tout comme Michel l'immoraliste qui avait atteint l'âge de "vingt-cinq ans, n'ayant presque rien regardé que des ruines ou des livres, et ne connaissant rien de la vie" (R, 374). Le jeune adolescent présenté dans Isabelle, Casimir, est d'une part le premier enfant illégitime gidien, d'autre part, une des premières victimes de l'égoïsme d'un adulte: l'abbé Santal, au lieu d'éduquer Casimir, se sert de lui pour faire recopier ses manuscrits. C'est

peut-être pour se disculper à ses propres yeux de son traitement inadmissible de l'enfant qu'il présente Casimir à Gérard Lacase comme le fruit difforme du péché: "On attribue l'infirmité de Casimir aux soins que sa mère avait pris pour dissimuler sa grossesse; mais Dieu nous enseigne que c'est souvent sur les enfants que retombe le châtement des pères" (R, 644). Gide peint avec suffisamment de détails d'atmosphère dans laquelle vit Casimir pour que nous comprenions ce qu'est devenu le jeune garçon déshérité: abandonné de sa mère, sans père, élevé aux côtés de grands-parents excentriques et bizarres, par un vieux couple aimant et un abbé malhonnête, il est faible, complexé, affamé d'amour, mais doux et affectueux; en réalité malheureux.

Cependant Gide n'est pas allé assez loin dans la direction d'un plus grand réalisme pour expliquer Isabelle elle-même par son passé, comme il a entrevu qu'il aurait pu le faire; sa lettre du 21 septembre 1911 à Jean-Marc Bernard l'atteste: il pouvait imaginer

l'admirable livre qu'un romancier aurait pu écrire en présentant longuement et directement Isabelle, de face et non plus de profil fuyant, en racontant sa formation, en accusant plus nettement la responsabilité de l'éducation, du milieu ..." (Citée ds OC, VI, 471).

Il faudra attendre les Caves du Vatican, et surtout les Faux-Monnayeurs pour que Gide explique ses adolescents par leur milieu, leur famille, leur passé, leur éducation.

DEUXIEME PARTIE

L'ADOLESCENT DETACHE DE L'AUTEUR

CHAPITRE IV

LES CAVES DU VATICAN: L'ADOLESCENT VICTIME D'UNE EDUCATION TROP LIBRE

Par l'écriture de la Porte étroite, Gide s'était libéré de son passé comme d'une certaine forme de littérature à la "perfection subtile et nuancée" (J, I, 658) qui avait marqué ses récits et dont il s'impatientait maintenant. Dans les Caves du Vatican, il présentait le cosmopolite Lafcadio avec légèreté et humour, sur un ton désinvolte et "gaillard" (J, I, 297), qui contrastait avec celui des récits.

Les Caves ne possèdent pas ce caractère de sincérité autobiographique qui distinguait les récits, et avant eux, la confession spirituelle qu'étaient les Cahiers d'André Walter. Lafcadio n'est plus le héros unique qui raconte sa seule histoire, soit dans un Journal, soit devant des amis, soit pour fixer ses souvenirs. Pour la première fois, dans son oeuvre romanesque, Gide essayait de mettre en scène un personnage principal adolescent qui ne fût pas lui-même.

Pour créer Lafcadio, Gide s'est inspiré de divers personnages vivants qu'il avait rencontrés récemment et qu'Alain Goulet mentionne dans son Etude méthodologique: Lafcadio Hearn, Alexandre S., Apollinaire, Jan Ryner, Armand, Cravan; pourtant, affirme le critique, son jeune héros "habitait Gide depuis longtemps" (Goulet, 181). Ce dernier déclarait même dans une lettre à F. Lefèvre: "Tout ce qui a trait au personnage [sic] de Lafcadio est purement imaginaire" (Citée par Goulet, 174).

De plus, ce personnage principal, pour la première fois se trouve entouré d'autres protagonistes à l'importance à peu près égale, à qui Gide prête presque autant d'attention, puisqu'ils forment chacun le centre d'un chapitre différent. Lafcadio a des rapports multiples avec de nombreux personnages et les relations entre eux sont beaucoup plus complexes que dans les récits. Le jeune homme, quoique n'appartenant à aucun groupe, se trouve au milieu d'un réseau familial très serré.

Pourtant, Lafcadio se trouve dans la lignée d'un type de héros gidien; il a comme ancêtre Eric, le compagnon d'Urien, Eric "tueur d'oiseaux" (R, 54) qui montre déjà cette grande vitalité, cet excès d'énergie, ce bouillonnement de force. Eric tue avec joie, sans raison, éprouve de la volupté à provoquer un terrible carnage parmi les oiseaux épouvantés et les oeufs qu'ils couvent.

vu Vatican
pour sur un
vec celui d'André

L'acte immotivé de cet "habile frondeur" (R, 55), expression d'un excès de vie, annonce le geste destructeur de Lafcadio qui, lui aussi, affirme par son acte sa force et son habileté, qui se sent vivre beaucoup plus intensément, alors qu'il compte jusqu'à douze, avant de pousser Fleurissoire par la portière du train.

Cependant, Eric, apparition fantasmagique, est beaucoup moins réel que le jeune héros des Caves esquissé avec amour par son auteur.

Lafcadio est le produit de l'enseignement des Nourritures terrestres: Nathanaël était le disciple virtuel, invoqué par Gide dans son ouvrage lyrique, mais qui n'avait jamais encore paru dans son oeuvre; l'adolescent des Caves est l'incarnation de cette abstraction. Alain Goulet a minutieusement établi un parallèle entre les Nourritures terrestres et les Caves. Il a montré que les "punte" de Lafcadio correspondent au châtement que l'auteur des Nourritures infligeait à sa chair pour se punir des fautes commises, que le "passer outre" du jeune héros découle du conseil donné à Nathanaël: "Nathanaël, tu regarderas tout en passant, et tu ne t'arrêteras nulle part" (R, 155), que Lafcadio brûlant livres et souvenirs répond au vœu exprimé dans les Nourritures: "Nathanaël. Quand aurons-nous brûlé tous les livres!!!" (R, 164). L'éthique de la disponibilité, le profit des rencontres, des départs, exaltés dans les Nourritures terrestres, sont illustrés dans les Caves du Vatican (Goulet, 73-76).

Cependant, nous ne pouvons convenir avec Alain Goulet lorsqu'il donne à entendre que l'acte gratuit de Lafcadio dérive du principe, énoncé dans les Nourritures terrestres, qu'il faut "agir sans juger si l'action est bonne ou mauvaise" (R, 156; Goulet, 75). L'acte gratuit de Lafcadio n'est pas un acte pensé et pesé, mais l'expression immédiate irréfléchie d'une personnalité insensible, encouragée par la formation reçue qui fait de cet adolescent un être totalement insoucieux d'autrui, amoral, à qui personne n'a appris à distinguer le bien du mal. Si Gide illustre dans les Caves les préceptes qu'il exposait dans les Nourritures terrestres, il en montre également les conséquences. L'acte gratuit de Lafcadio est présenté par Gide, non comme "une illustration de l'ambivalence du bien et du mal", ce que soutient Alain Goulet (Goulet, 75), mais comme la conséquence de l'éducation qu'a reçue l'adolescent, que Gide s'est donné la peine de préciser longuement et qui fait de lui un cas presque pathologique. Mais nous aurons à revenir sur ce point, plus loin.

Si Lafcadio a pour ancêtres Eric et Nathanaël, le couple Lafcadio-Geneviève est déjà esquissé dans la Tentative amoureuse. Tout comme

Rachel se livre la première à Luc (R, 74), Geneviève va retrouver Lafcadio dans sa chambre. Luc abandonne ensuite Rachel qui tentait de le retenir. De même Lafcadio, attiré par "la Ville" et le monde, quand l'être pur, angélique, hors de portée, devient une jeune fille sensuelle, délaissera celle qu'il "estime un peu moins depuis qu'elle l'aime un peu plus" (R, 873).

Cependant Lafcadio et Geneviève sont beaucoup plus réels, plus humains que les personnages stylisés du Traité du Vain Désir. Geneviève est un être plus nuancé, plus complexe que Rachel. Enfant, elle devait présenter les mêmes caractères que sa jeune soeur Julie, douce, obéissante, dévote, puisqu'elle a dû recevoir la même formation, la même éducation, celle qui était offerte à toute jeune fille de bonne famille. Réservee, sentimentale, romantique, conventionnelle aussi, elle proteste - peut-être pour la forme, - lorsqu'elle croit que Lafcadio la poursuit, ce qu'elle trouve indigne de lui. Elle regrette de ne pouvoir grimper jusqu'aux fenêtres de la maison en flammes pour sauver les enfants en danger. "Ah! que ne suis-je un homme" s'écrie-t-elle (R, 724). L'éducation dispensée aux jeunes filles ne les prépare pas à faire face à de telles éventualités, et Geneviève le déplore. Au contact de Lafcadio, dont l'influence émancipatrice l'aide à se libérer des conventions, son indépendance s'affirme, et sa résolution, son courage font d'elle l'ancêtre, quoique moins audacieuse, de l'héroïne du récit qui porte son nom. Elle jauge son père et le juge, comme le fera son homonyme: elle jette sur Julius un regard plein de mépris (R, 861) lorsque celui-ci se félicite "avec componction" (R, 860) de se retrouver pareil à ce qu'il était avant de s'être égaré sur les chemins de la liberté. Elle montre une force de caractère, une indépendance inattendues lorsque, poussée par l'amour, bravant "le courroux de son père, l'opinion du monde et ses mépris" (R, 872) elle vient, la nuit, parler à Lafcadio dans sa chambre, lui faire l'aveu de son amour. Au contact du jeune homme, elle a pris conscience de ce que jusqu'ici, aux côtés de ses parents, elle s'était agitée dans un médiocre rêve où "se dressaient toutes les conventions saugrenues de leur monde" (R, 873) et où "elle ne parvenait pas à prendre leurs gestes non plus que leurs opinions, leurs ambitions, leurs principes, non plus que leur personne même, au sérieux" (ibid.).

Tout comme Alissa dont elle partage la sensualité secrète, elle ne peut répondre d'elle-même, et elle prononce les mêmes mots que l'héroïne du récit, lorsque Lafcadio va l'embrasser et qu'elle sent "toute sa volonté se défaire" (R, 870): "Ayez pitié de moi, mon ami" (ibid.).

Alissa, dans les bras de Jérôme s'était également écriée: "Aie pitié de nous, mon ami!" (R, 577). Notons toutefois que le pronom accentué diffère dans les deux phrases. Lorsqu'Alissa dit "Aie pitié de nous", elle qui a projeté son moi idéal en Jérôme croit en une si parfaite identité entre eux que tout le mal qu'il pourrait lui faire, il en souffrirait lui-même! Tout comme Alissa, Geneviève fait appel au pouvoir de résistance de celui qu'elle aime, ne pouvant répondre d'elle-même. Et la réaction du jeune homme est bien caractéristique: "Lafcadio se ressaisit aussitôt, (...) s'écartant d'elle, et la repoussant à la fois" (R, 870) - mouvement d'écart, de retrait, de fuite qui ne vient que trop naturellement à tous les adolescents gidiens, et qui reflète l'attitude de leur auteur, toujours prêt à se dérober. C'est encore Geneviève qui fera le premier mouvement vers Lafcadio. "L'amour la pousse, l'élançait vers lui" (R, 873). Dans les Caves comme dans les autres oeuvres gidiennes, l'attitude du héros est, soit passive, soit fuyante. Mais Gide semble avoir voulu motiver ce trait chez Lafcadio de façon plus précise, par l'éducation qu'il a reçue - car Gide croit au déterminisme: tout ce qui arrive à l'homme le forme irrémédiablement. Nous serons amenés à revenir sur ce point important plus tard.

A première vue, Lafcadio partage peu de traits avec son auteur. Il ne représente plus l'être intellectuel et introspectif qu'avait été le jeune André, mais l'adolescent libre, sûr de lui, disponible que Gide aurait aimé être, le jeune homme intelligent et brillant que convoitait et qu'aurait voulu former le Gide adulte, celui avec lequel il aurait pu communiquer.

Lafcadio est également l'être vers lequel Gide tendait, puisque de jour en jour, se libérant et s'acceptant, il se sentait plus assuré, plus jeune. Trois ans après la publication des Caves, en 1917, voyageant de Genève à Engelberg, ne se sent-il pas, "à 48 ans, infiniment plus jeune qu'il n'était à 20" (J, I, 628)? Lorsqu'il se décrit dans son compartiment de première, c'est Lafcadio en route vers le Sud de l'Italie que nous retrouvons:

Aujourd'hui qu'il voyage en première (...) dans de nouveaux habits d'une coupe insolite et sous un chapeau qui lui va prodigieusement bien, il s'aborde avec étonnement dans la glace, et se séduit (J, I, 628).

Quelque temps plus tard, encore, à Vizzavone, il s'exclame, dans son Journal, après s'être baigné "à deux reprises dans des vasques profondes" (J, I, 768): "Ah! Que je me sentais moins jeune à vingt ans!" (ibid.).

En cherchant à réaliser un possible gidien, en incarnant une de ses tendances en Lafcadio, l'auteur faisait encore une expérience fictive, différente pourtant de celle qu'il avait faite dans les traités et les récits. Il créait un être d'une énergie extraordinaire, séduisant, cultivant la maîtrise de soi et se donnant à lui-même sa propre loi: libre de tout lien familial et des contraintes sociales, il aurait dû être parfaitement heureux. Gide offrait comme repoussoir au beau Lafcadio les deux jeunes Blafafoires, élèves médiocres, sans cesse brimés au lycée, ridicules, se soutenant et se consolant l'un l'autre.

Malgré les apparences, il est possible cependant de retrouver en Lafcadio, bon nombre de traits appartenant au Gide adolescent, comme au Gide adulte. L'écrivain ne s'est pas entièrement débarrassé de cette "dérisoire manie (...) de faire toujours pareil à soi, qui l'on invente" (R, 74): Gide tient son Journal et Lafcadio, son carnet de compte qui, comme le Journal de Gide, comporte une évaluation de soi-même, en même temps que quelques faits consignés, tels que: "20 septembre: Départ d'Alger pour l'Aurès"; "5 octobre: Retour à El-Kantara. 50 kilomètres on horseback, sans arrêt" (R, 716-717). Lafcadio, comme Gide a fait un "merveilleux voyage en Algérie" (R, 741) qui fut "le meilleur temps" de sa vie (R, 742). C'est là que se dévoilent ses tendances homosexuelles: il révèle à l'oncle Faby qu'il est conscient du penchant de celui-ci pour lui, et lui indique que sa retenue précédente l'avait agacé.

Gide prête à Lafcadio certaines admirations littéraires qui étaient les siennes: Moll Flanders, les Novelle de Grazini, Robinson Crusoë que Gide relit immédiatement avant la rédaction des Caves, en décembre-janvier 1911. "J'avance dans Robinson Crusoë, pas à pas, avec l'admiration la plus vive" (J, I, 326). "Je lis une heure d'anglais avant de me coucher (Robinson et l'étude sur la Vie de Byron de Macaulay)" (J, I, 327).

Gide, tout comme Lafcadio admire les Mille et Une Nuits qui vont même inspirer l'un des passages des Caves et qu'il affirme être, avec la Bible, le premier livre qu'il ait lu (Lettre à Angèle, OC, III, 216).

De plus, Gide a doué Lafcadio du sentiment de sa supériorité que nous avons déjà noté chez André Walter, chez Urien et ses compagnons. Ce trait représente l'un des aspects du caractère de Gide qui était persuadé de sa valeur, de son importance, de sa supériorité. "J'ai conscience de ma valeur" affirme-t-il à Dorothy Bussy (Corr. Gide-D.Bussy, 525). Mais Gide, également conscient du danger de l'orgueil, essayait de contrôler ces mouvements de vanité, la "crise d'orgueilite" et les "bouffée[s] de vantardise" (J, I, 239) qui le gonflaient parfois. "Par trois fois aujourd'hui, (...) j'ai cédé à des impulsions de vanité, à ces mouvements de parade - pour le moindre desquels Lafcadio se serait

enfoncé la lame de son canif dans la cuisse" (J, I, 205).

Lafcadio va même plus loin; il tient à cacher sa supériorité, imitant en cela Protos pour qui "il importait de n'avoir pas trop l'air de ce qu'on était", et qui même, "tenait à passer pour sot" (R, 742). Et Lafcadio se punit d'une punta chaque fois qu'il succombe à un mouvement de vanité.

Gide exagère chez son jeune héros ce sentiment de supériorité. Encore une fois, il pousse à l'extrême chez son héros un trait personnel pour en faire la critique. Mais il explique ce caractère chez Lafcadio par la formation particulière que l'adolescent a reçue, très différente cependant de la sienne. Nous verrons plus loin les effets de cette éducation sur Lafcadio. Ce dernier méprise les hommes, ces "jean-foutre", ces "paltoquets", ces "marionnettes" (R, 823): après avoir sauvé les enfants de l'incendie, il repousse l'ovation des badauds avec "une mauvaise grâce brutale" (R, 725); il s'échappe "fendant la foule à coups de canne" (ibid.). Lorsqu'il marche dans la rue, il se sent tellement au-dessus des autres qu'il a l'impression de les dépasser physiquement de très haut: "Gardons le milieu de la chaussée, pense-t-il; si je m'approche d'eux, ces passants vont s'apercevoir que je les dépasse énormément de la tête. Une supériorité de plus à cacher" (R, 723). Souffrant d'un complexe de supériorité, Lafcadio éprouve en même temps le besoin maladif de se garder secret, de se cacher d'autrui et il sera fort courroucé lorsque l'intimité de sa chambre aura été violée par le regard curieux de Julius. Lafcadio se sent à peine appartenir à la même espèce que le reste des mortels. "Entre ce sale magot et moi, quoi de commun" (R, 825) songe-t-il en face de Fleurissoire. Gide pousse chez son jeune héros ce sentiment de supériorité jusqu'à l'extrême puisque c'est par volonté de puissance, pour être l'égal de Dieu que Lafcadio, en face de l'inconnu qu'est Fleurissoire, veut "faire un accroc à cette destinée" (R, 825), intervenir dans cette vie, tout comme le Miglionnaire dans le Prométhée mal enchaîné changeait le destin de deux hommes au hasard, donnant sans raison un soufflet à l'un, et un billet de banque à l'autre.

Mais surtout, Gide a projeté également en Lafcadio un trait qui lui était propre, qui caractérisait déjà André Walter, Alissa et Jérôme, qui expliquait le drame de la Porte étroite, comme il permet, nous semble-t-il, de comprendre la psychologie de Lafcadio, et le meurtre de Fleurissoire: comme André Walter, comme Alissa et Jérôme, Lafcadio est enfermé dans son "moi". Centré en lui-même, il ne peut communiquer avec autrui.

Il est significatif que Gide ait attribué à cet égocentriste, d'abord le long monologue dans lequel il raconte sa vie à Julius, et qui tient presque cinq pages dans l'édition de la Pléiade, au chapitre sept du livre deux, ensuite le monologue intérieur du premier chapitre du livre cinq, qui tient trois pages.

"Le plus silencieux, le plus fermé, le plus retraits des êtres" (R, 744), Lafcadio n'a pas réussi à établir de contacts avec Fleurissoire qui, de ce fait, n'a aucune réalité, aucune valeur humaine, aucune importance: Lafcadio pousse Fleurissoire par la portière du train comme il aurait écrasé une fourmi ou cassé la branche d'un arbre en se promenant dans un chemin, sans avoir conscience de toute la portée de son geste.

Lafcadio a pourtant esquissé quelques mouvements dans la direction de Fleurissoire - nous le verrons plus loin, il a des velléités de communication et même d'attachement. Il offre à Fleurissoire un cachou que celui-ci refuse (R, 825). Puis il souhaite l'aider à agraffer son col (R, 828), mais Fleurissoire y parvient tout seul. Son souci d'être serviable lui fait redonner de la lumière pour permettre à son compagnon de voyage d'y voir plus clair. Mais Gide laisse sans succès ces trois mouvements vers Fleurissoire. Le refus de ce dernier, "Grazio! Grazio!" (R, 825) en une langue qu'il croit être de l'italien, fait échouer cet essai d'entrer en matière, puisque pour Lafcadio, Fleurissoire reste l'étranger total. Et pourtant Fleurissoire avait pensé: "S'il savait le français, je lui parlerais volontiers ..." (ibid.). A cause de ce quiproquo, Lafcadio est rebuté, et, découragé se dit: "Rien à faire avec le tapir. Dormons" (ibid.). Gide introduit ce malentendu dans sa sottise à des fins comiques, il est vrai, mais peut-être aussi pour suggérer que, si la conversation entre les deux voyageurs avait été amorcée, le geste de Lafcadio aurait pu être prévenu, comme cela avait été le cas, à une autre occasion qui vient justement à l'esprit du jeune homme alors qu'il voyage, et dont nous reparlerons plus loin. Au lieu de cela, Lafcadio se replie sur lui-même, et plonge dans le souvenir de l'étrange aventure nocturne, ce cambriolage fictif que l'oncle Wladimir avait imaginé pour l'amuser, ce "drôle de jeu" (R, 827) dont le rappel amènera Lafcadio à vouloir se distraire par un autre jeu vraiment criminel cette fois. Ainsi le hasard, les circonstances déterminées par l'auteur ont fait avorter les tentatives de Lafcadio d'entrer en communication avec Fleurissoire et repoussent Lafcadio dans le monde clos de sa conscience.

Notons en passant que, comme tout égocentriste, Lafcadio se croit toujours le centre de toute attention; les yeux fermés, il a l'impression que Fleurissoire le regarde, s'occupe de lui. "Le petit vieux, que je sens là, croit que je dors, pensait-il. Si j'entrouvrais les yeux, je le verrais qui me regarde" (R, 827). En fait Fleurissoire "ému", contemple le coucher du soleil. Plus loin, Lafcadio imagine que Fleurissoire est attiré par sa valise, alors qu'en réalité "sans attention pour la valise de Lafcadio, Fleurissoire [est] occupé à son nouveau faux col" (R, 828).

Au contraire, il y avait eu une ébauche de conversation, un commencement de communication entre la petite vieille et Lafcadio, au cours de la traversée des Apennins: la vieille femme avait laissé Lafcadio porter son fardeau, elle avait accepté son baiser, elle avait caressé le col de sa veste, lui avait parlé de la pluie, en lui montrant le nuage au-dessus de sa tête. Voilà pourquoi, même si Lafcadio pense: "Je l'aurais tout aussi bien serrée à la gorge - d'une main qui ne tremble pas" (R, 822), il ne l'a pas fait. Grâce à cette ébauche de communication, la petite vieille a acquis un commencement de réalité, une valeur humaine. Gide semble vouloir indiquer que toute communication confère à autrui son existence en l'arrachant à l'anonymat.

Enfermé dans sa conscience, Lafcadio est coupé du monde réel. Il a très souvent l'impression de vivre dans un rêve. C'est pourquoi il lui est difficile de croire en la réalité d'autrui.

D'où vient ce manque du sens du réel que Gide prête à son héros? Nous avons déjà noté chez Gide ce même trait, "ce sentiment de dépaysement dont il est parfois la proie (...), ces brusques éclipses de la notion du réel" dont parle Pierre Herbart (Avant-Propos, Vie d'André Gide, Mahias-Herbart, 9), et dont il eut à souffrir toute sa vie.

Il confiait à son Journal en 1923: "Certains jours, à de certains instants, je perds complètement notion de la réalité. Il me semble qu'au moindre faux pas, je vais passer de l'autre côté du décor" (J, I, 770). Gide manquait également de conviction dans le sérieux de ses actes. En octobre 1922, il confiait à Dorothy Bussy:

Je n'ai jamais pu me prendre au sérieux. (...) Je ne peux pas m'imaginer que ce que je fais, ce que je dis soit sérieux, que cela ait de l'importance. C'est un état d'esprit très dangereux. Je vois très bien un homme qui commettrait un crime comme cela, en pensant que ce qu'il faisait ne pouvait être sérieux (Appendice E, Corr. Gide-D. Bussy, 525).

Et justement, ce personnage, il l'avait créé huit ans auparavant: c'était Lafcadio!

Comme son auteur, Lafcadio n'a jamais eu à s'achopper aux difficultés matérielles de la vie, il n'a jamais eu à lutter contre un monde réel, à gagner sa vie. Gide déplorera cette circonstance en 1935: "Je sens aujourd'hui, gravement, péniblement, cette infériorité, - de n'avoir jamais eu à gagner mon pain, de n'avoir jamais travaillé dans la gêne" (J, I, 1221). Entièrement disponible, Lafcadio n'a aucun but, aucune mission; sans direction, il flotte au gré des courants comme un bouchon sur la mer. Même lorsque la mort de sa mère le laisse sans "un copeck", sans "un pfennig", sans "un groschen", (R, 743) il refuse d'en appeler à ses talents pour se tirer d'embarras et il est par chance secouru par Carola. Comment pourrait-il prendre sa propre vie comme celle d'autrui au sérieux, lui pour qui elle avait été un jeu continué?

Pour Lafcadio, le monde qui l'entoure a autant de réalité que le monde merveilleux, magique, ce monde des Mille et Une Nuits où tout est possible que l'oncle Wladimir avait créé pour lui au cours de leur randonnée nocturne. Et comme la vie d'autrui n'a justement aucune réalité, aucune importance pour Lafcadio, il va jongler avec Fleurissoire comme Baldi jonglait avec tout ce qui lui tombait sous la main. "Il y a bien peu de choses avec quoi il ne soit pas amusant de jongler" (R, 740-741) affirmait Baldi, et Lafcadio reconnaît avoir "beaucoup profité de cet enseignement" (R 741) qu'il met en pratique en faisant basculer Fleurissoire dans l'autre monde. Fleurissoire change de nature, perd toute signification humaine, et devient une "ombre falote" (R, 828), un "animal", un "tapir" (R, 829), tout comme près de Baldi, "les objets (...) perdaient poids et réalité, présence même, ou bien prenaient une signification nouvelle inattendue, baroque" (R, 740).

D. A. Steel signale que Gide a déplacé l'aventure nocturne imaginée par Wladimir, qui, dans le premier manuscrit faisait partie du récit de sa vie relaté par Lafcadio à Julius, pour la situer immédiatement avant le tour de force qui fait disparaître Fleurissoire (Steel, Modern Language Review, 558). L'intention de Gide est évidente, et l'explication qu'il veut donner à l'acte gratuit: Lafcadio est encouragé, stimulé par le souvenir de cette scène qui semble sortie, lorsqu'il se la remémore, d'un conte des Mille et Une Nuits: l'oncle Wladimir apparaît comme le génie de la lampe

plus gigantesque encore que de coutume, (...) drapé dans un vaste cafetan couleur rouille, la moustache retombée et coiffé d'un extravagant bonnet de nuit dressé comme un bonnet persan, qui l'allonge jusqu'à n'en plus finir (R, 825).

L'apprenti sorcier essaiera d'émuler son maître, il mettra en marche certaines forces, mais il sera incapable de les contrôler. Il s'en faudra de peu qu'il soit écrasé par ces forces.

La vie ennuye prodigieusement quiconque a connu une telle enfance, de telles aventures, et il n'est pas étonnant que Lafcadio veuille y ajouter du piquant: il lit le courrier adressé à un inconnu, ou bien fouille les valises d'autrui. Recherchant les sensations fortes, il joue un jeu dangereux mais passionnant lorsqu'il pousse Fleurissoire par la portière du train, après avoir compté jusqu'à douze sans se presser. Le "jeu" (R, 829) doit comporter des risques pour en valoir la peine. Son cœur bat à rompre alors qu'il compte; il vit pleinement alors! Enfin, ce jeu permet à Lafcadio de mettre à l'épreuve son adresse, son sang-froid, son courage car c'est encore lui-même qui intéresse Lafcadio au plus haut point. D'une manière générale, tout comme André Walter, cet égocentriste ne prête attention aux événements que dans la mesure où ils lui permettent de multiplier ses sensations, d'enrichir sa vie émotive.

"Ce n'est pas tant des événements que j'ai curiosité, que de soi-même" pense-t-il (R, 829). Lafcadio comme Gide est curieux d'autrui, non parce que les autres l'intéressent vraiment, mais parce qu'il veut connaître le mécanisme des sentiments, des idées, des réactions psychologiques en eux. Il épie ces réactions chez eux et en lui-même, tout comme Gide dont le Journal révèle cette curiosité passionnée du fonctionnement psychologique, chez autrui et en lui.

Ainsi, coupé de la réalité, ne prenant ni la vie ni lui-même au sérieux, Lafcadio trouve difficile de communiquer avec autrui, d'établir des contacts avec lui.

Comment Gide détermine-t-il cette caractéristique chez Lafcadio? Ce n'est certes pas le résultat d'une formation puritaine, étroite, contraignante, celle qui a moulé Gide et qui pousse les adolescents réprimés à l'introspection, au repli sur soi-même, mais l'effet de l'éducation opposée, celle qu'a reçue le héros des Caves: Gide a voulu montrer en Lafcadio un être conditionné par son passé comme lui-même l'avait été par le sien - il le proclame dans son Journal: "C'est mon enfance solitaire et rechargée qui m'a fait ce que je suis" (J, I, 21) - et beaucoup plus tard, dans les Nouvelles Nourritures: "Me voici tout contraint par mon passé. Pas un geste, aujourd'hui que ce que j'étais hier ne détermine" (R, 260). Les circonstances qui ont marqué l'enfance et l'adolescence de Lafcadio, idéales selon les préceptes des Nourritures terrestres puisqu'elles font de Lafcadio un être libre sans liens, sans famille, l'ont empêché, semble vouloir indiquer Gide, de

former un attachement durable. Elles ont encouragé sa tendance à se replier sur lui-même, ont favorisé son égocentrisme et son égoïsme: en effet, Lafcadio ne vit que pour lui, ne pense qu'à lui, qu'à satisfaire ses désirs. Même le sauvetage des enfants n'est pas motivé par la générosité, par l'altruisme, mais provoqué par le goût du sport et du risque, par l'envie de manifester sa force et sa souplesse dans cette escalade; et surtout ce jeune audacieux veut impressionner la belle spectatrice.

La mère de Lafcadio mondaine et très entourée, ne semble pas être beaucoup intervenue dans la vie de son fils après l'avoir mis au monde - revanche de Gide sur sa propre mère peut-être? - Sa mort ne paraît pas avoir beaucoup affecté le jeune garçon. Elle avait délégué ses pouvoirs aux cinq oncles qui se sont succédé rapidement - en l'espace de quatre ans, depuis le départ du baron Heldenbruck pour l'Amérique, alors que Lafcadio n'avait que douze ans, jusqu'à la mort de Fabian Taylor et l'apparition du marquis de Gesvres. Ainsi, dès que Lafcadio commençait à s'attacher à l'oncle du moment, celui-ci disparaissait pour laisser la place à un inconnu. En donnant tant de détails sur cette période de la vie de Lafcadio, Gide a visiblement eu l'intention de provoquer, chez le lecteur, l'impression que l'enfant a été affecté par ce manque de continuité dans ses affections, par ces ruptures soudaines, qui ont provoqué chez lui un manque de sécurité, un besoin de se garder contre de telles déceptions. Il est donc naturel que Lafcadio ait élaboré un mécanisme de défense, qu'il ait voulu se protéger par un mur d'indifférence, de dureté, d'insensibilité qui explique son attitude et sa méfiance envers tous les hommes. Parfois, cependant, le mur se fissure et une certaine sensibilité apparaît. Lafcadio essaie d'endurcir son cœur, mais, chez un adolescent, la personnalité n'est pas encore fixée d'une manière définitive.

La mort de l'oncle Faby auquel il s'était particulièrement attaché, l'a affecté plus qu'il ne veut l'admettre. Son carnet de compte révèle qu'il a pleuré en apprenant la mort de Faby, ce pour quoi il s'est puni de quatre points. Plus tard, dans le train qui le mène vers Brindisi, songeant à lui, il feint l'indifférence lorsqu'il s'exclame avec un semblant de désinvolture: "C'est fâcheux qu'il soit mort. Passons" (R, 824). Il ne faut pas s'y fier: cette froide impassibilité, cette insensibilité ne sont que parade, tentative d'endurcissement. Les circonstances à chaque fois ont obligé Lafcadio à "passer outre", à ne pas regretter, à ne pas s'attacher - quoiqu'il ne le révèle qu'une seule fois, il a dû connaître la déception et la tristesse à chacune de ces disparitions - elles ont fait de lui un être à l'apparence de psychopathe:

froid, incapable de sentiment, de sympathie, de chaleur humaine, un être "au coeur sec". Son refus de prendre tout engagement affectif peut donc s'expliquer par sa crainte d'être déçu comme il l'a si souvent été jusqu'ici: jeune il avait dû étouffer les mouvements de son coeur pour se préserver. A 19 ans, farouche, presque endurci déjà, il abandonne Geneviève après qu'elle s'est donnée à lui.

L'acte gratuit de Lafcadio, loin d'être l'expression de son entière liberté, est déterminé par l'éducation et la formation qu'il a reçues, et il limite le jeune homme, l'emprisonne. Ce thème, sous-jacent dans la *soie*, était déjà apparu dans les oeuvres juvéniles - déjà, dans les notes de la Tentative amoureuse, Gide avait affirmé: "Toute âme suit telle ligne, droite ou courbe, mais telle que le passé la détermine toute entière" (Corr. Gide-A. Mockel, Annexes, 325). Gide expliquera plus tard la destinée des adolescents de son roman et de sa trilogie par leur passé. L'orateur des Faux-Monnayeurs exprime l'opinion de l'auteur lorsqu'il déclare que "nous dépendons d'un passé et que ce passé nous oblige. Par lui, tout notre avenir est tracé" (R, 1210). C'est parce qu'il est très conscient de ce fait que Gide recule devant l'action, devant le choix, car agir, choisir, limite l'individu. C'est pour cette raison également qu'il considère l'éducation des enfants comme une très grande responsabilité.

Lafcadio est pris dans un cercle vicieux: c'est justement parce qu'il a été déterminé par ce passé qui l'a fait tel qu'il est, c'est à dire incapable de constance, de fidélité, de permanence dans ses affections, qu'il essaie de rompre avec ce passé qui le "contraint", de s'en libérer: il brûle tout ce qui l'y attache: son carnet de compte, la photographie et les deux livres, par colère car Julius vient de "fourrer son sale nez" (R, 719) dans l'intimité de sa vie, mais également parce qu'il veut repartir à neuf, après avoir fait fausse route: cette attitude caractérise aussi l'adolescence qui cherche encore sa voie. Mais ce n'est pas sans émotion, sans "une sorte de détresse" (R, 720) qu'il va consommer ce sacrifice quoiqu'il essaie de se persuader au contraire! "Le visage contre la flamme, il se persuadait que, ces souvenirs, il les voyait brûler avec un contentement indicible; mais quand il se releva, après que tout fût en cendre, la tête lui tournait un peu" (*ibid.*).

Lafcadio ne réussit pas toujours à conserver cette indifférence vis-à-vis d'autrui, à laquelle il aspire. Convaincu de sa supériorité, il tient à l'admiration des autres, tout en prétendant mépriser leurs opinions: il voudrait bien étonner le marquis de Gesvres par l'élégance de ses vêtements, alors qu'il voyage vers le sud de l'Italie, ou bien,

vanité puérile, il aimerait surprendre Fleurissoire par son habileté à "lire écriture ou imprimé, couramment, à l'envers ou par transparence au verso, dans les-glaces ou sur les buvards" (R, 525) - attitude encore caractéristique des adolescents, toujours désireux d'impressionner autrui.

Lafcadio ne parvient pas toujours à se garder impassible et détaché. Son désir d'aimer, d'être aimé, fait surface quelquefois. Mais ses velléités sont vite étouffées: ainsi, Lafcadio se punit de quatre punte pour avoir pleuré à la mort de l'oncle Faby; plus tard, il ne peut contrôler ses sanglots lorsque Juste Agénor ouvre ses bras pour l'accueillir: Lafcadio "tout tendresse aussitôt sous l'étreinte, sentit fondre son coeur aux résolutions farouches" (R, 730). Encore une affection naissante étouffée, encore une déception - "Ç'aurait fait le meilleur des oncles, pensait Lafcadio (...);- et même avec quelque chose en plus, ajoutait-il avec un rien de mélancolie" (R, 730).

Il faut cependant noter que Lafcadio ne ressent ces désirs d'appartenir, de s'attacher, que lorsqu'il est assuré qu'ils seront laissés insatisfaits; en réalité, cet être tout en retrait ne veut pas s'engager affectivement. Il sait que Juste Agénor est mourant lorsqu'il ressent et laisse paraître son regret de perdre son vrai père. De même, c'est alors qu'il s'éloigne de Paris et de Julius, définitivement croit-il, qu'il se convainc: "Ça m'aurait plu d'avoir un frère" (R, 823). Lafcadio est attristé lorsqu'une affection lui est retirée - ainsi il est étreint par l'angoisse lorsque Julius le rejette par son exclamation inconsciemment cruelle: "Et moi qui commençais de vous aimer!" (R, 868) - mais lorsque l'occasion se présente de se lier à la jeune fille qui l'aime, il se dérobe, refuse d'engager son coeur - réaction instinctive de quiconque craint d'être déçu encore une fois, et de souffrir. Pierre Herbart croit avoir trouvé dans ce trait de caractère la clé de la psychologie gidienne, le "Sésame, ouvre-toi de cet être" (Herbart, 14).

C'est la peur de décevoir et d'être déçu, la peur d'être le déçu-décevant, qui le fait se dérober soudain, ou au contraire se lancer en avant dans un effort désespéré pour triompher de sa crainte (ibid.).

En définitive, cette disponibilité, cette liberté, fruits de l'éducation qu'il a reçue et que Gide exaltait dans les Nourritures terrestres n'ont apporté à Lafcadio ni satisfaction ni bonheur. Il se tournera vers le voyage pour essayer de remplir le vide de son coeur. Comme "rien ne le retenait à Paris, ni ailleurs" (R, 822), il décide de partir pour Java. Mais alors qu'il voyage vers le Sud de l'Italie, pour s'embarquer

à Brindisi, quoiqu'il soit à l'abri du besoin grâce à la fortune laissée par Juste-Agénor, quoiqu'il respire le bien-être - "il se sentait bien dans sa peau, bien dans ses vêtements, bien dans ses bottes" (ibid.) - son état d'esprit tourne pourtant à l'amertume. Plein d'aversion pour les hommes, auxquels il se sent tout à fait étranger, il fuit ce monde auquel rien ni personne ne l'attache, où il n'a trouvé aucune raison de vivre, pour aller ailleurs dans un nouveau monde "supputer les ressources d'une possible humanité" (R, 823), car ici, la vie est "une farce" qu'on ne peut "prendre au sérieux" (ibid.). "Allons! plions bagage; il est temps! En fuite vers un nouveau monde" s'écrie-t-il (ibid.).

Ainsi, la personnalité de Lafcadio a été déterminée par la formation qu'il a reçue, qui l'a laissé introspectif, égocentrique, méfiant, incapable de prendre lui-même ou la vie au sérieux, incapable de considération ou d'affection pour autrui. Et son acte gratuit est l'expression de cette personnalité.

Dans la sotie, Gide fait exposer la théorie de l'acte gratuit par Julius, pour qui elle ne présente qu'une possibilité fictive, littéraire. Mais dès que la vie présente à Julius un exemple possible d'un crime parfaitement immotivé, il recule épouvanté devant l'odieux d'une telle éventualité.

Gide lui-même ne croit pas en un acte gratuit. Pierre Herbart affirme en effet:

Rien (...) qui lui soit plus étranger. La gratuité ne fait pas partie de l'univers gidien. Impressions, lectures, choses et êtres sont classés, jugés, en fonction d'un seul critère: l'utilité (Herbart, 54).

Gide lui-même déclare dans Si le Grain: "Le motif secret de nos actes (...) nous échappe; et non seulement dans le souvenir que nous en gardons, mais bien au moment même" (J, II, 561).

Dans sa Préface à l'Affaire Redureau, il écrit: "Certes, aucun geste humain n'est proprement immotivé; aucun 'acte gratuit', qu'en apparence" (Affaire Redureau, 8). Seulement, continue-t-il, "les connaissances actuelles de la psychologie ne nous permettent pas de tout comprendre, et (...) il est sur la carte de l'âme humaine, bien des régions inexplorées" (ibid.). Gide répondait à une correspondante, en mai 1929:

Je ne crois pas, pas du tout à un acte gratuit. Même je tiens celui-ci pour parfaitement impossible à concevoir, à imaginer; (...) mais j'entends par 'acte gratuit' un acte dont la motivation n'est pas apparente, (...) qui répond à une impulsion secrète, dans lequel ce que l'individu a de plus particulier se révèle, se trahit (Cité par Goulet, 247).

Gide a donc tenté de déterminer la personnalité de Lafcadio, d'expliquer ce personnage complexe et son geste soi-disant gratuit pour faire de lui un être réel. En effet, son héros vivait devant ses yeux. Il affirmait dans son Journal, à propos de sa sottie: "Mes personnages que je ne voyais d'abord que fantoches, s'emplissent peu à peu de sang réel et je ne m'acquitte plus envers eux aussi facilement que j'espérais" (J, I, 377). Il doit les prendre "de plus en plus au sérieux" (ibid.). Gide voit si clairement son jeune héros qu'il brosse de lui un portrait très détaillé, car il reconnaît la

nécessité de dessiner le nu sous le vêtement à la manière de David, et de connaître, [écrit-il], de mes personnages même ce dont je ne dois pas me servir - du moins ce qui ne doit pas paraître au dehors (J, I, 339).

Voici la vision très sensuelle qu'il a de l'adolescent:

LAFCADIO. Il avait gardé sur les bras, les cuisses et descendant de la nuque le long du dos jusqu'à cet endroit (l'axis) où la statuaire grecque pose le bouquet de poils des satyres, un soyeux duvet blondissant que sa mère appelait en riant des poils de lait, comme l'on dit des dents de lait des premières. Elle aimait le voir nu, et loin de s'en scandaliser, s'amusait de son impudeur... (Notes inédites, citées dans R, 1573).

A un moment, Gide avait même précisé dans sa sottie certains traits de Lafcadio, certains détails, qu'il supprima par la suite: "La courbe exquise de son menton paraissait maure; la morbidesse et l'éclat sombre de son teint, italiens, son oeil qu'on eût dit sans iris, ou roumain ou bulgare... (Cité par Goulet, 191). Et pourtant, malgré son intention, Gide n'a pas réussi à faire de Lafcadio un personnage réel, convaincant. Quoiqu'un grand charme se dégage de cet adolescent, il ne nous touche pas. Il présente beaucoup moins de poids et d'épaisseur que les personnages de Jérôme et d'Alissa. Ayant abandonné le récit autobiographique et l'auto-portrait, n'ayant pas encore rencontré l'être qui touchait son coeur, le disciple qu'il aurait aimé connaître, Gide n'a pas réussi à faire vrai. Lafcadio reste un personnage de rêve, surtout à cause des circonstances qui entourent sa vie.

L'univers dans lequel vit et se déplace Lafcadio, son enfance extraordinaire, ses aventures étonnantes, les événements imprévisibles, invraisemblables qui se succèdent dans sa vie, les coïncidences multiples accentuent le caractère d'irréalité du jeune héros, dévoilent l'auteur qui tire les ficelles: Lafcadio, abandonné à sa naissance par son père est miraculeusement retrouvé à Paris, quelques heures avant la mort de celui-ci et reçoit une belle part d'héritage qui le met à l'abri du besoin.

La manière aisée, élégante dont il sauve les enfants des flammes font de lui un héros de roman feuilleton auquel rêvent les lectrices, mais à peine réel! Quant à la belle jeune fille, témoin de l'acte de bravoure du héros, et justement la fille de Julius, demi-frère de Lafcadio, elle est immédiatement captivée: c'est le "coup de foudre" des romans de quatre sous! Par extraordinaire, Lafcadio la rencontre de nouveau alors qu'il se rend chez Julius avec qui il a rendez-vous. Quelle coïncidence que l'ancien ami de Lafcadio, Protos, soit mêlé à cette grande entreprise d'escroquerie, et aille à Pau soutirer de l'argent justement de la belle-soeur de Julius, entraînant ainsi Fleurissoire, beau-frère de Julius dans l'aventure! Par quel hasard Carola Venitequa se retrouve, elle aussi, à Rome, occupe une chambre voisine de celle de Fleurissoire et se prend d'affection pour le pauvre naïf sans défense qu'elle va protéger contre les machinations de Protos! Et c'est justement parce qu'elle dénonce Protos qu'elle croit être l'assassin de Fleurissoire qu'elle sera tuée par l'escroc, ce qui permettra à Gide de faire arrêter et condamner Protos pour deux crimes au lieu d'un seul, laissant ainsi Lafcadio en réchapper indemne. Il est difficile d'accepter le hasard qui met en présence Lafcadio et Fleurissoire qui voyagent le même jour, non seulement dans le même train, mais dans le même compartiment, ou bien l'arbitraire qui fait exposer à Julius la théorie de l'acte gratuit devant Lafcadio qui vient justement de commettre le crime imaginé par Julius, sur la personne même prise en exemple par Julius.

Gide a laissé libre cours à sa fantaisie, aux inventions de son imagination et il donne l'impression de se divertir grandement en parodiant les exploits des héros des romans feuilletons et des romans d'aventure. Mais tout au long, Gide resserre sans cesse les fils qui unissent Lafcadio aux autres personnages, il combine les coïncidences pour créer la grande cohésion du livre où tous les événements sont étroitement liés les uns aux autres. Quant aux personnages, ce ne sont que des fantoches.

Lafcadio doit rester, comme le dit si justement Alain Goulet "un être mythique, capable du mythique acte gratuit" (Goulet, 187); c'est pourquoi Gide a supprimé certains fragments qui éclairaient par trop le personnage; entre autres, son origine - Gide insistait sur les relations entre Juste-Agénor et Wanda (Goulet, 187) - et le portrait de Lafcadio dans le train (Goulet, 191), mentionné plus haut. Il fallait que Lafcadio demeurât un personnage de sottise, aux traits grossis, puisqu'il allait servir à la "démonstration" que se proposait de faire Gide.

L'écrivain entend déjà déterminer ce personnage de sotie par le nom qu'il lui donne: Lafcadio Wluiki, nom étrange qui le situe dans un monde extraordinaire, et qui selon Carl Niemeyer, le rattache à l'homosexualité (Cité par Goulet, 130); Alain Goulet a démontré que

les noms apparaissent (...) comme des masques, comme des surnoms, ce qui brise d'emblée tout l'effet réaliste, toute possibilité d'existence autonome des personnages. Chacun d'eux est une pure création de l'auteur-dieu, qui le nomme, l'affuble d'une livrée et fabrique son destin en se jouant de lui (Goulet, 132).

Même les lieux pourtant indiqués avec précision ne confèrent pas de réalité au héros - Gide par exemple se donne la peine d'indiquer très précisément la route suivie par Lafcadio qui se rend chez Julius: rue Saint-Dominique, boulevard Saint-Germain, rue Villersexel, etc. - ces données géographiques sont parfaitement exactes et donnent une apparence de réalisme à la sotie. Nous sommes loin de l'univers symbolique de Paludes ou du Voyage d'Urien; pourtant beaucoup de noms de lieux ont été choisis, comme le montre fort justement Alain Goulet, pour leur signification symbolique - ainsi le chemin emprunté par Fleurissoire et Baptistin pour se rendre à l'hôtel Vecchierelli. Alain Goulet conclut que "les noms de lieux transforment la réalité du monde en décor de théâtre, irréel, fabriqué. La réalité se donne pour fictive et ne peut être prise au sérieux" (Goulet, 132).

Et pourtant, alors qu'il commençait à écrire les Caves du Vatican, Gide voulait écrire un roman; il parlait de son "roman" dans une lettre à Maurice Denis "... je me cramponne au roman que je voudrais bien avoir achevé avant l'automne" (Lettre du 7 juillet 1912, citée dans R, 1565). Gide imaginait le "roman" comme comportant "une diversité de points de vue, soumise à la diversité des personnages qu'il met en scène; c'est par essence, dit-il, une oeuvre déconcentrée" (OC, VI, 361). Mais Gide n'était pas encore prêt à écrire un roman. Il n'en était pas capable. Le côté grinçant, aride de sa personnalité, non encore tempéré, adouci par sa grande passion de 1918, le poussait à créer une oeuvre sèche, ironique.

Se rendant compte sans doute qu'avec leurs personnages fantoches, leurs invraisemblances, leur arbitraire, les Caves ne pouvaient prétendre au nom de roman, Gide déclare qu'il a écrit une "sotie" et précise:

Pourquoi j'appelle ce livre Sotie? Pourquoi récite les trois précédents? Pour bien marquer que ce ne sont point là des romans. (...) Soties, récite, je n'ai jusqu'à présent écrit que des livres ironiques - ou: critiques, si vous préférez - dont sans doute voici le dernier (J, I, 437).

Charles du Bos s'est rendu compte de l'attraction qu'exerçait le roman sur Gide. Il écrit, en effet:

[Gide] ne méditait-il pas déjà [en 1911] l'expérience du roman et (...) se rendant compte que les Caves du Vatican ne pouvaient s'y montrer égales, eut-il la sagesse de l'ajourner, - pour ne la tenter que dix ans plus tard avec les Faux-Monnayeurs? Que dans les années 1911-1914 le grand roman d'aventures à nombreux personnages fût au premier plan des préoccupations de Gide, c'est un fait (Du Bos, 160-161).

Beatrice Didier estime aussi que "l'appellation de 'sotie' n'est intervenue qu'au dernier moment pour masquer l'échec, l'auteur se rendant compte que son oeuvre était trop grêle pour rivaliser avec Dostoïevski et même Fielding" (Didier, 131).

Gide conçoit donc encore son ouvrage comme une "démonstration", un livre critique. Quoique les ficelles n'y soient pas aussi visibles que par exemple dans la Tentative amoureuse où Gide, dédaignant la convention de la fiction, entre en scène pour se récrier: "Puis non! Luc n'était pas ainsi; car c'est une dérisoire manie que de faire toujours pareil à soi qui l'on invente" (R, 74), l'intérêt dramatique est faussé car nous sentons tout au long des Caves l'auteur meneur de jeu, précisément lorsqu'il vient prétendre que son héros pourrait échapper à son contrôle.

Lorsque Gide intervient personnellement dans sa sotie pour gourmander, avertir, encourager son jeune héros, lorsqu'il s'exclame, par exemple: "Lafcadio, mon ami, vous donnez dans le plus banal; si vous devez tomber amoureux, ne comptez pas sur ma plume pour peindre le désarroi de votre coeur..." (R, 733), d'une part l'écrivain détruit l'illusion romanesque, d'autre part, il se laisse aller à son goût d'enseigner, de former les jeunes. Dans les Nourritures terrestres, il exhortait de même Nathanaël. Mais, tandis que l'intervention de l'auteur confère à l'ouvrage de 1897 son caractère lyrique, elle donne à la sotie en 1914 son aspect ironique.

Justement, l'intention principale de Gide dans les Caves, était, encore une fois, de mettre en garde: il voulait montrer jusqu'où pouvait mener l'éthique chantée dans les Nourritures terrestres, car, comme nous l'avons vu, les valeurs qui fondent l'existence de Lafcadio sont celles exaltées dans l'oeuvre lyrique: liberté, disponibilité, détachement, goût du jeu et du risque, inconséquence, individualisme. Gide charge Lafcadio d'aller jusqu'au bout dans cette voie qui l'avait attiré, de montrer jusqu'où peut mener le mépris complet d'autrui; en effet,

Gide "aime mieux faire agir que d'agir" (J, I, 1104) parce que, explique-t-il, "dès que j'agis je me limite..." (ibid.), et aussi parce que "sitant est que mon enseignement mène au crime, je préfère que le crime, ce soit vous qui le commettiez" (ibid.).

Le produit final de l'enseignement que Gide préconise dans les Nourritures terrestres est un être solitaire, égocentrique, imbu de sa supériorité, qui ne peut s'ouvrir aux autres, se lier à eux, communiquer avec eux, incapable de considération, de sympathie, d'affection pour autrui. Pour les besoins de la cause, Gide a créé un jeune héros, personnage peu convaincant qui incarne le mythe de la liberté et qui est chargé par son auteur de montrer que l'individualisme et la liberté qui ne font aucun cas d'autrui, ne peuvent mener qu'à un échec, qu'à la solitude au ban de la société, ou qu'à un esclavage encore plus total dans une autre société.

Le Gide pédagogue réapparaît ici: il fait la leçon à Lafcadio et avertit en même temps tout disciple virtuel, par la bouche de Protos: "Ce qui m'étonne, moi, dit Protos, c'est que, intelligent comme vous êtes, vous avez cru, Cadio, qu'on pouvait si simplement que ça sortir d'une société, et sans tomber du même coup dans une autre; ou qu'une société pouvait se passer de lois" (R, 858). Lafcadio finit par être prisonnier de son acte. Ce n'est encore une fois que grâce à l'arbitraire de l'auteur qui fait arrêter un autre criminel pour le crime de Lafcadio, que celui-ci s'en sort indemne.

Gide sait que l'autarcie totale est impossible et il désavoue son idéal antérieur d'une éducation qui viserait à former une personnalité complètement autonome ne devant rien aux autres. "Je désavouais mon éthique si c'était là qu'elle devait mener" déclarait-il dans son Journal de janvier 1932 (J, I, 1105). Il confirmait encore en 1935:

Jeff Last blâme l'éthique de Ménalque. Il a raison. Moi-même je la désapprouve et en ce temps déjà, ne la donnant que sous réserves, j'avais soin de la faire endosser par autrui. Il est vrai; mais ma désapprobation partielle reste presque imperceptible et le peu d'ironie que je crus mettre dans certaines phrases (...) n'est pas assez marqué (J, I, 1222).

Comme l'Immoraliste, les Caves comportent donc une critique sur le mode comique et fantaisiste de l'anarchie, de l'individualisme effréné, du concept du surhomme. Comme l'avait exprimé Montesquieu dans le Dialogue de Sylla et d'Eucrate, et comme le répète Gide, à propos de Michel l'immoraliste, dans ses Entretiens radiophoniques avec Jean Amrouche: "Pour qu'un homme soit au dessus de l'humanité, il en coûte trop cher à

tous les autres" (Cité par Boisdeffre, 425). Gide rend Lafcadio conscient du danger qu'il présente pour la société. "Si j'étais l'Etat, s'exclame-t-il, je me ferais enfermer" (R, 823). L'écrivain veut démontrer dans les Caves que tout individu vivant hors des cadres sociaux, pour suivre son seul plaisir, sa seule loi, doit s'attendre à tomber dans un esclavage plus rude que celui imposé par les lois sociales. Dès les Nourritures terrestres, Gide s'était rendu compte des dangers de son enseignement puisque, après avoir exalté l'individualisme, la disponibilité, le refus des contraintes sociales, en tout dernier lieu, comme rajoutée après coup, son ultime recommandation était de se tourner vers autrui. Les Nourritures terrestres se terminaient sur l'importance d'autrui, sur la nécessité de communiquer avec lui, précepte que l'écrivain accentuait au moyen de sa typographie: "Choses véritables - AUTRUI - importance de sa vie, lui parler ..." (R, 246). Il illustre, dans les Caves, l'importance de cet impératif final, trop succinctement énoncé - ajouté, semble-t-il, à la fin des Nourritures terrestres, à la dernière minute: Lafcadio qui reste en de   de cet enseignement puisqu'il incarne le thème central du livre - le désir de vivre pour soi-même, librement, de se suffire à soi-même, égoïstement - n'est sauvé de la mort que grâce à un concours de circonstances extraordinaires, arrangé par l'auteur.

Encore une fois, le jeune héros se détourne d'autrui, abandonne la jeune fille qui l'aime et choisit de "vivre": au petit matin, il contemple non pas celle qui s'est donnée à lui, mais l'aube, la ville lointaine qui l'attire. L'appel de la vie, de l'aventure triomphe encore des attachements. Lafcadio se retrouve libre, mais sera-t-il plus heureux, plus satisfait que lorsqu'il voyageait en train vers le Sud de l'Italie?

Gide pensant reprendre le personnage de Lafcadio pour en faire le héros des Faux-Monnayeurs, le transforme en un être tourné vers autrui et qui a enfin trouvé un emploi à sa vie. Il fait s'exprimer ainsi ce Lafcadio transformé, dans un premier projet des Faux-Monnayeurs:

... depuis que je le connais [Edouard], ma vie a pris un tour neuf et je trouve enfin son emploi. Je commençais vraiment d'être las de ne vivre que pour moi-même; je ne m'aime pas assez pour cela. (...) Ce besoin que j'ai de bouger, de rendre service, d'où jaillit la plus claire source de mon bonheur, et qui me fait sans cesse préférer autrui à moi-même n'est peut-être, après tout, qu'un besoin de m'échapper, de me perdre" (OC, XIII, 78-79).

Lafcadio avait eu, dans les Caves quelques velléités dans ce sens, mais l'éducation que lui avait attribuée son auteur l'avait trop marqué pour

qu'il pût briser les barrières qui le séparaient d'autrui.

Dans la sottise, oeuvre critique et didactique, le jeune héros, quoique charmant et attirant, ne nous convainc pas de sa réalité. Alors que Nathanaël était une idée abstraite, le disciple virtuel, Lafcadio se trouve à un stade intermédiaire de réalisme entre Eric, création symbolique, et Bernard, adolescent de chair et de sang, autonome, dont il est l'ébauche, presque l'épure. Mais avant de créer Bernard, Gide avait rencontré l'adolescent idéal, le disciple rêvé.

CHAPITRE V

LA SYMPHONIE PASTORALE: L'ADOLESCENT VICTIME D'UNE EDUCATION EN VASE CLOS

Dans la Symphonie pastorale, comme dans les Caves du Vatican, la jeune héroïne que Gide peint diffère des adolescents précédents en ce qu'elle ne représente plus une projection de Gide lui-même, tel qu'il était un quart de siècle plus tôt - en effet, nous avons vu qu'avec la Porte étroite, Gide s'était libéré de l'emprise de son passé -, mais plutôt, l'être qui attirait Gide à ce moment-là - non comme Lafcadio, l'adolescent libre, disponible, audacieux, mais l'âme vierge, timide, innocente que Gide rêvait d'éduquer.

Et quoique du point de vue de la forme, la Symphonie pastorale soit écrite dans la veine des autres récits - le ton compassé, sérieux, n'y est pas très différent de celui de la Porte étroite, et l'atmosphère recueillie, étroite, rigide de ce milieu protestant rappelle bien le climat de la Porte étroite - cependant, du point de vue des adolescents, de leur nature, la Symphonie pastorale marque une évolution par rapport aux oeuvres précédentes, puisque nous assistons à l'ouverture de l'adolescent gidien - Gide libéré de ses complexes, s'acceptait tel qu'il était; et surtout, grâce à son expérience personnelle de 1918, à ce moment où lui-même connaissait l'amour total, où son propre coeur desséché était adouci par l'amour, il était capable de créer une adolescente, ouverte, aimante, et d'incarner en elle un sentiment que maintenant lui avait éprouvé. En effet, comme nous allons le constater, Gertrude montre une entière confiance envers le pasteur; elle n'éprouve pas la difficulté de communiquer qui caractérisait Jérôme et Alissa, elle ne présente pas le caractère méfiant et introspectif de Lafcadio.

S'il est vrai que Gide s'est acquitté, comme il l'affirme "d'une ancienne dette contractée jadis envers [lui]-même" (Billets à Angèle, V, OC, XI, 55.) - l'éducation d'une jeune aveugle était en effet un "très ancien projet" vieux d'au moins un quart de siècle; déjà en octobre 1893, Gide en parlait à Paul Laurens à Biskra (Projet de Préface, SP, 134) - ce projet voit le jour justement à ce moment précis parce qu'il est suscité par un événement marquant dans la vie de Gide, sa découverte d'un adolescent qu'il connaissait pourtant depuis longue date. Comme l'a montré Claude Martin, la Symphonie pastorale reflète outre le désir de

Gide de former un jeune esprit et de l'éduquer, surtout son sentiment pour Marc Allégret.

Et son idée initiale, l'instruction proprement dite d'une aveugle, finit par ne présenter qu'un intérêt secondaire dans l'oeuvre.

Ce récit est donc encore en un sens autobiographique, puisqu'il transpose une expérience vécue non vingt ans auparavant, comme dans la Porte étroite, mais au moment même où Gide l'écrit. De même, l'expérience relatée par le pasteur dans son Journal devient, elle aussi, contemporaine du moment où il la note. Pour le personnage, comme pour l'auteur, le temps du récit rattrape le temps vécu, avec pourtant des conséquences différentes pour l'un et pour l'autre - car Gide sait conserver sa lucidité; il sait se garder des dangers qui guettent son pasteur qu'il fait tomber dans le piège que lui-même veut éviter. En ce sens, ce récit est encore une "démonstration" (CAW, 94), un avertissement pour lui-même; il appartient encore au cycle des livres critiques, des "romans théorèmes", tout comme la Tentative amoureuse ou la Porte étroite. Gide se propose d'illustrer d'une part les dangers de la morale sans contraintes qui l'avait attiré à un moment et qu'il expose dans Numquid et tu. Cette morale plaçait une religion naturelle au-dessus des dogmes, l'amour au-dessus de la loi, éliminait l'idée de péché et érigeait le bonheur en unique devoir. D'autre part, il veut signaler les périls encourus par un jeune être livré entre les mains d'un seul éducateur qui peut s'avérer sans scrupules. Cet aspect du récit n'a pas été accentué jusqu'ici. Lafcadio avait reçu une éducation décousue dispensée par plusieurs éducateurs successifs qui, à l'exception d'un seul, n'éprouvaient pas d'intérêt profond pour l'adolescent qu'ils instruisaient; Gertrudé sera prise dans les rets d'un seul éducateur, qui se trouve être un homme égoïste et de mauvaise foi.

Ainsi, si ce livre offre d'une part une critique acerbe du mensonge à soi-même, de la trop grande complaisance envers soi-même, il montre aussi les dangers d'un type d'éducation à l'opposé de celui que Gide exposait dans les Caves du Vatican.

Ceci explique que ce récit sous lequel se cache un enseignement ait pu être jugé par Germaine Brée comme très proche de la parabole. "Aucune autre des oeuvres de Gide n'avait pris à ce point l'allure d'une parabole", écrit-elle (Brée, 249). "Mais que la parabole soit la limite dangereuse vers laquelle tend le travail créateur particulier à Gide, la Symphonie pastorale le montre clairement" (ibid.). En effet, la forme particulière du talent de Gide se plaît, nous l'avons vu, dans les créations intellectuelles, abstraites comme le traité, la parabole.

Germaine Brée trouve en particulier les adolescents "peu convaincants" - ils parlent et se comportent comme des marionnettes" dit-elle (ibid.). Et pourtant, ils sont loin d'avoir la pose figée, les attitudes héraldiques, le style d'une "simplicité artificieuse" (ibid.) qui caractérisent les enfants du Retour de l'Enfant prodigue. La Symphonie pastorale, comparée à la parabole, montre chez Gide le désir de donner à son récit le mouvement de la vie. L'impression de Germaine Brée est sans doute due au fait que nous n'entendons les adolescents qu'à travers les paroles du pasteur, être compassé et sermonneur s'il en est; nous ne les voyons qu'à travers ses yeux. Et le pasteur naturellement leur prête son style et sa manière de penser, car il a tendance à résumer les propos du reste de la famille plutôt qu'à les rapporter directement. Ceci lui permet de les interpréter et de se justifier en même temps, comme nous le verrons. D'autre part, n'étant pas un narrateur omniscient, il ne peut relater que ce qu'il sait, que les faits dont il a été témoin, d'où l'impression de décousu, d'artificiel qui se dégage de sa présentation des enfants. Il est normal par exemple qu'il ne mentionne pas l'intimité qui existe sans doute entre Gertrude et ces derniers, et dont, si souvent absent de la maison lorsqu'il n'est pas seul en compagnie de la jeune aveugle, il n'a pas connaissance. De plus, devant lui, les aînés se surveillent, ne se comportent pas naturellement et pour montrer leur désapprobation de leur père, adoptent une attitude guindée, froide, indifférente qui transparaît dans le Journal du pasteur et qui explique cet air de raideur que leur trouve Germaine Brée.

Il nous faudra donc essayer de déceler dans les paroles du pasteur ce que Gide veut nous laisser connaître de la nature des jeunes gens. Il est plus malaisé de découvrir la personnalité authentique de ces adolescents - entre eux et nous s'interpose le pasteur - que celle de Jérôme qui était lui-même narrateur ou celle d'Alissa qui se découvrait dans son Journal.

Nombre de motifs gidiens touchant l'adolescence se retrouvent dans la Symphonie pastorale: la soeur cadette est, ici encore, plus vive, plus enjouée que la soeur aînée sérieuse et réfléchie; le jeune homme accepte la contrainte, qu'il estime bonne en soi; il est toujours prêt à s'effacer, à renoncer à l'objet de son amour; nous serons amenés à insister sur ce point; le jeune étranger accueilli au sein d'une famille, telle Lucile recueillie par les Bucolin, ou David par Saül, peut apporter le bouleversement, la destruction dans cette famille; la personnalité d'un parent se retrouve chez son enfant; de plus, ce dernier est facilement influencé, surtout s'il vit constamment aux côtés d'un proche;

il se met alors inévitablement à lui ressembler. D'autre part, comme c'est souvent le cas chez Gide, l'héroïne n'a pas la liberté de se développer selon sa propre nature: ceux qui s'occupent d'elle essaient de l'incliner dans leur sens, de la modeler selon leur propre personnalité. Enfin, ici encore, l'adolescente est sacrifiée.

Comme dans la Porte étroite, les adolescents de la Symphonie pastorale vivent dans un monde réel dont la description montre de la part de Gide un certain souci de réalisme. Gide connaissait bien cette région puisqu'il avait fait à La Brévine un séjour de près d'un mois en 1894. Et les détails topographiques donnés par lui sont si précis qu'il a été possible de refaire le trajet parcouru par le pasteur au début du récit, alors qu'il se rend au chevet de la vieille femme mourante. Les Neuchâtelois ont même pu reconnaître les détails rigoureusement exacts du livre (Fernand Vanderem, cité par Cl. Martin, SP, XXX). Nous sommes loin des paysages symbolistes de la Tentative amoureuse et du Voyage d'Urien. Et pourtant, comme le note M. Shackleton, dans son édition de la Symphonie pastorale, ce paysage du Jura sombre et sévère, à l'air raréfié est en somme aussi "symboliste" que les décors imaginaires des premiers traités gidiens (SP, ed. Shackleton, XXXIV). Dans ce monde clos, isolé par la neige, véritable cocon qui protège Gertrude, le pasteur a entier pouvoir sur les siens. Si Gide a choisi de situer son drame à La Brévine, c'est qu'il avait dû être assez frappé, vingt-cinq ans plus tôt, par l'isolement, l'atmosphère claustrée de cette région coupée du monde, pour s'en souvenir et s'en servir plus tard. De plus, dans cet ouvrage comme dans les Cahiers d'André Walter, ou le Voyage d'Urien, un paysage peut encore refléter un état d'âme. Ainsi, après que Gertrude lui a avoué son amour, les transports amoureux du pasteur provoquent une exaltation qu'il prête au coucher du soleil: "Le soleil se couchait dans une splendeur exaltée" (R, 911), note-t-il; la beauté de ce coucher de soleil reflète les transports, le bonheur du pasteur éperdu. Mais immédiatement après, la note funeste qui clôt le Premier Cahier, ce "sombre chemin du retour" (R, 911) présage la suite tragique des événements. De même, la découverte que Gertrude fait de son amour pour Jacques se situe au printemps; elle est en rapport étroit avec le renouveau de la nature à cette saison.

Gide semble également peu soucieux de vérité réaliste lorsqu'il présente la famille du pasteur. Quelques brèves indications données au passage par le pasteur suffisent à caractériser les enfants. Mais, à l'exception de Jacques - et nous verrons plus loin la raison et la

signification de cette exception - pas plus qu'Alissa ou que les compagnons d'Urien, ils ne sont décrits physiquement. En réalité, les détails donnés par le pasteur ne servent qu'à justifier ses griefs; il insiste constamment sur les faiblesses de ses enfants, leurs insuffisances. Ses remarques, le plus souvent désobligeantes, ne doivent pas être prises comme des remarques objectives et impartiales - ceci s'applique d'ailleurs à tout ce que dit cet homme -; elles révèlent le caractère morose, renfrogné du pasteur lorsqu'il est parmi les siens. Le petit Claude est un bébé qui hurle parce qu'il fait ses dents, et d'autant plus fort que sa mère et Sarah s'empressent auprès de lui (R, 918). "Charlotte et Gaspard sont horriblement turbulents" (ibid.). "Sarah ressemble à sa mère, affirme le pasteur, ce qui fait que j'aurais voulu la mettre en pension" (ibid.). O, l'ironie de Gide!

Je ne découvre en Sarah d'autres préoccupations que vulgaires; à l'instar de sa mère elle se laisse affairer uniquement par des soucis mesquins; les traits mêmes de son visage, que ne spiritualise aucune flamme intérieure, sont mornes et comme durcis (ibid.).

Ils contrastent avec la beauté éthérée, angélique de Gertrude dont les activités au contraire semblent être, toutes, celles de l'esprit.

Jacques, tel que le pasteur le présente, est "distant" et "réservé" (R, 884); "de naturel un peu sec, son coeur ne fournit pas à sa pensée un élément suffisant" (R, 914), affirme son père, accentuant les manques, soulignant les détails privatifs. Le pasteur a tendance à résumer ses conversations avec Jacques, plutôt qu'à les rapporter directement, ce qui lui permet de présenter les faits en leur donnant le biais qui convient le mieux à ses désirs, de les commenter en les éclairant à sa manière pour se donner raison à ses propres yeux, comme aux yeux d'un lecteur possible. La conversation qu'il "vient d'avoir avec Jacques" et qu'il note dans son Deuxième Cahier, à la date du 3 mai (R, 914) en est un exemple. Le pasteur se donne le beau rôle, en s'opposant à son fils "traditionaliste et dogmatique" (ibid.), intransigent et peu compréhensif. Un peu plus loin, il déplore, avec une inconscience cruelle, que "la contrainte qu'il [Jacques] a dû imposer à son coeur, à présent lui para[is]se bonne en elle-même" (R, 916), oubliant que c'est lui qui a poussé son fils à se faire violence en renonçant à la jeune fille qu'il aime.

Le pasteur se compare fréquemment à Jacques: "Il me paraît souvent que je suis plus jeune que lui; et plus jeune aujourd'hui que je n'étais hier" déclare-t-il (R, 914-915). Il se revoit lui-même, à l'âge de

Jacques, prêt à suivre "chaque noble élan de [son] coeur" (R, 918). Il donne une inflexion péjorative à la rigueur de pensée de Jacques, qui lui fait défaut à lui, en la qualifiant de "raideur doctrinale" (R, 914). Et si Gide nous donne une description physique très détaillée du jeune homme - ce qui est rare, chez Gide - c'est que le pasteur vient de découvrir que son fils aime Gertrude, et il l'examine soudain avec les yeux d'un rival, se comparant implicitement avec lui. Son sentiment de jalousie inconscient le pousse à noter les contrastes entre eux: nous sentons qu'il envie sans se l'avouer "ce grand corps svelte, à la fois si droit et si souple, ce beau front sans ride, ce regard franc, ce visage enfantin encore" (R, 904); il remarque pour la première fois des caractères qui lui manquent et qu'il ne peut s'empêcher d'admirer en Jacques: la beauté de la jeunesse, bien sûr, mais aussi un air de franchise et de droiture, et il espère peut-être au fond de lui-même, que Gertrude ne pourra jamais voir son rival.

Jacques tout comme Sarah, a déjà été influencé par sa mère, ce que le pasteur déplore. Le père oppose l'accueil réservé, méfiant que font à l'aveugle les aînés, "déjà stylés par la mère" (R, 880), et cette expression a une valeur péjorative sous la plume du pasteur - à celui joyeux et enthousiaste de Charlotte surexcitée à l'idée que "quelque chose de nouveau, quelque chose de vivant allait sortir de la voiture" (R, 850): elle danse, bat des mains, jusqu'au moment où ses aînés lui font "prendre le pas" (ibid.). L'influence de sa mère n'a pas eu le temps de transformer Charlotte.

Le pasteur critique constamment ses aînés parce qu'ils manquent de spontanéité, de chaleur, d'affection. Il leur reproche d'être trop raisonnables, tout comme leur mère. Gide a sans doute voulu montrer que la froideur des aînés si peu démonstratifs, si réticents, résulte de l'attitude de leur père, sentencieux, sermonneur, solennel, qui se berce de la bonne parole.

Jacques et Sarah sont conscients de la faiblesse de caractère de leur père qui justifie le libre jeu de son instinct par les commandements divins et ils sont poussés à préférer la rigueur de leur mère qui leur a enseigné la droiture, la rectitude, la loi morale même revêche; capables de réfléchir, ils jugent leur père et finissent par ne plus être dupes de ses discours pompeux, émaillés de citations bibliques; ils savent où peuvent mener ses élans irréfléchis qui ont sans doute déjà engagé la famille dans des situations difficiles comme le montre l'adverbe qu'emploie Amélie: "De quoi encore est-ce que tu as été te charger", s'exclame-t-elle, lorsqu'il dépose Gertrude à ses pieds (R, 880).

Elle accueille l'étrangère avec méfiance et circonspection et son attitude déteint sur les aînés - "J'ai toujours pensé qu'il n'en pourrait rien résulter que de fâcheux" (R, 906) dira-t-elle plus tard. L'intention de Gide, sa critique du pasteur est dévoilée par son ironie lorsqu'il lui fait déclarer ingénument: "Tout ce qui touche à Gertrude me tient à coeur" (R, 900) - les enfants ne s'en aperçoivent que trop! - ou bien lorsqu'il lui fait admettre qu'il agit "toujours autant par disposition naturelle que par principes" (R, 884).

Il n'existe aucune communication entre les enfants et le pasteur. Et si celui-ci se sent douloureusement isolé d'eux, et encore plus lorsqu'il est près d'eux que lorsqu'il se retire dans son bureau, "le lieu saint" où il leur est défendu d'entrer (R, 905), cet isolement est d'une part signe de la désapprobation des enfants qui prennent le parti de leur mère, d'autre part le résultat du peu d'intérêt que le pasteur éprouve pour ses propres enfants, comme il ressort de sa franche déclaration: "Si j'aime beaucoup mes enfants, écrit-il, je n'ai jamais cru que j'eusse beaucoup à m'occuper d'eux" (R, 889). Il est bien trop "requis, d'ordinaire" (R, 897) par toutes ses occupations! Il laisse à leur mère le soin de les élever, de les instruire. Les enfants n'ont jamais été initiés à la musique, accompagnés au concert par leur père; lorsque celui-ci conduit Gertrude seule à Neuchâtel pour écouter la Symphonie pastorale, laissant ses enfants à la maison, il prétexte que chacun d'eux "avait soit un travail à faire, soit quelque occupation qui le retenait" (ibid.). Au contraire, l'éducation de Gertrude - "la brebis égarée" (R, 889) dit-il pour se justifier à ses propres yeux comme à ceux de la famille, le passionné - cette entreprise se présente à lui comme un défi, comme un jeu, et finit par lui offrir des attraits certains!

Quant à Gertrude elle-même, il est difficile de se faire une idée de ses sentiments à travers les commentaires du pasteur et les conversations qu'il rapporte. Il nous faudra essayer de déceler ce que ses paroles, répétées ingénument par le pasteur, révèlent.

Physiquement, nous avons peine à nous la représenter car le pasteur ne la décrit pas. Il ne fait qu'indiquer au début de son Journal que "les traits de son visage étaient réguliers, assez beaux, mais parfaitement inexpressifs" (R, 880).

Le pasteur insiste cependant sur la métamorphose de Gertrude, de l'animal-qu'elle était en une "âme pieuse" (R, 876), un être tout spirituel qui est né grâce à lui. La pauvre infirme - ce "paquet de chair sans âme" (R, 880) dont les cris "n'avaient rien d'humain", mais ressemblaient aux "jappements plaintifs d'un petit chien" (R, 881) - est

devenue par ses soins un être angélique, éthéré. Lorsque Gertrude commence "à comprendre et à s'intéresser à ce qu'[il] s'efforc[e] de lui enseigner depuis tant de jours" (R, 889), les termes de lumière et de clarté remplacent sous la plume du pasteur ceux de ténèbres, d'opacité; "ce sommeil noir" (R, 880), "l'affreuse nuit" de ce "corps opaque" (ibid.) font place à "un éclaircissement subit, pareil à cette lueur purpurine dans les Hautes-Alpes qui précèd[e] l'aurore" (R, 890). Le sourire qui illumine soudain les traits de Gertrude remplit de joie le cœur du pasteur, une joie "séraphique" (R, 889) précise-t-il, soucieux de spiritualiser ses rapports avec Gertrude, d'entourer la jeune fille d'une auréole mystique. Comme il le déclare plus tard, "un pasteur n'a pas à s'inquiéter de la beauté des visages" (R, 896), il choisit donc de qualifier l'expression de ce visage d'"angélique" (R, 890) - "on eût dit une coloration mystique" écrit-il (ibid.). Plus tard, poussé par Gertrude et à contre-cœur, il se dit forcé de reconnaître "l'indéniable beauté de Gertrude" (R, 896) à laquelle il "n'avai[t] point voulu jusqu'à ce jour accorder attention" (ibid.). Le sentiment qu'il commence à éprouver alors pour son œuvre et qui explique son attitude ultérieure envers Gertrude, est dévoilé par le terme qui jaillit spontanément, involontairement sous sa plume: "Il m'apparut que ce qui la visitait en cet instant n'était point tant l'intelligence que l'amour" (R, 890) - l'amour divin, la grâce entend le pasteur, mais aussi le sentiment naissant en lui qui lui fait déposer sur le "beau front" (ibid.) de son élève un baiser, qu'il dit offrir à Dieu pour se justifier à ses propres yeux. De plus, la joie qu'éprouve le pasteur est causée par le sentiment d'une victoire personnelle, et a un fondement égoïste.

Enfin, plus tard lorsque le pasteur installe Gertrude dans le foyer de Mlle Louise dont la chaude atmosphère, raffinée et harmonieuse, fait un cadre parfait à la grâce et à la sensibilité de la jeune fille, celle-ci adopte naturellement les airs de son hôtesse. Le pasteur a noté le charme de la vieille dame:

Rien de plus enfantin que son sourire; rien de plus harmonieux que son geste, de plus musical que sa voix. Gertrude a pris ses manières, sa façon de parler, une sorte d'intonation, non point seulement de la voix, mais de la pensée, de tout l'être (R, 919).

Ainsi, constamment au contact de cette vieille demoiselle, Gertrude finit par lui ressembler.

Dans ce récit, plaçant l'accent sur la mauvaise foi et l'égoïsme du pasteur, Gide fait passer au second plan son intention première - l'éducation d'une jeune aveugle. Et pourtant, le problème de "la formation d'un être par nature plus vierge, plus naïf, plus neuf que tout autre, une aveugle-née idiote, presque muette" (SP, L) intéressait vivement Gide: Claude Martin signale les ouvrages que Gide avait sans doute lus pour se documenter sur la question: les pages de Diderot, Lettre sur les Aveugles à l'usage de ceux qui voient; les mémoires d'une autre aveugle, Helen Keller, dont la traduction française avait été publiée en 1914 - "livre qu'utilisent encore tous les manuels de psychologie" (SP, LIII); dans les Notes américaines, les pages que Dickens consacre à Laura Bridgman, et peut-être même enfin, la biographie de cette même personne publiée en 1903 par Elliot et Hall. Claude Martin a signalé le parallélisme entre le destin de Laura Bridgman et celui de Gertrude: de même que le pasteur crée autour de Gertrude un monde idyllique, un monde sans interdit,

Laura que le Dr. Howe avait d'abord tenue à l'écart de toute orthodoxie dogmatique et avait laissé se forger une religion toute d'amour et de grâce, tomba sous l'influence d'une secte qui la convertit (SP, LII).

Claude Martin cite alors Elliott et Hall: "Dans sa tendresse pour l'enfant, [le Dr. Howe] eût voulu lui épargner toute connaissance de ces inventions humaines que sont l'Enfer, la Damnation et le Diable" (SP, LIII), tout comme le pasteur, mais pour des raisons différentes!

Gide déplaçant l'intérêt de son livre, a eu la volonté d'abrégier le récit de la métamorphose de Gertrude; au lieu de montrer un à un les degrés de cette transformation, il a supprimé le long passage qu'il avait consacré aux détails de l'éducation de Gertrude, qui ralentissait la marche du récit et détournait l'attention du lecteur de ce qui, aux yeux de Gide, devait faire essentiellement l'intérêt de son récit: le mensonge à soi-même et les dangers d'une éducation qui soumet une âme innocente et sans défense à l'influence unique d'un mentor. Et justement, à ce moment-là, la tentation devait être grande, pour lui, de vouloir étroitement s'attacher l'âme de celui dont il avait entrepris la formation, de celui qui l'attirait.

Après avoir montré, dans les Caves du Vatican les dangers d'une éducation sans cohésion, sans suite, dispensée par un grand nombre d'éducateurs, Gide va indiquer, dans la Symphonie pastorale un autre péril: celui d'une seule influence sur une âme innocente et candide.

Nous aimerions attirer l'attention sur le personnage du pasteur, présenté par Gide comme le type d'éducateur dont l'adolescent doit se méfier par dessus tout, et qui sous des dehors de bonté suave et cauteleuse, cache un égoïsme profond. Gide s'est certainement attaché à montrer quel drame peut résulter de l'emprise d'un esprit par un maître unique, qui, comme dans la Symphonie pastorale peut s'avérer égoïste et de mauvaise foi, quand rien ni personne ne vient neutraliser son influence. C'est pourquoi l'orphelin, tel que Gide lui-même, soumis à l'autorité et à l'amour unique d'un seul parent est beaucoup plus exposé au déséquilibre psychologique que l'enfant soumis à plusieurs influences, comme Lafcadio.

Gertrude, dans la Symphonie pastorale, totalement orpheline, donc libre de l'influence pernicieuse de la famille a eu la malchance de tomber sous l'influence d'un seul être sans scrupules qui écarte de sa pupille toute présence qui pourrait menacer son autorité. La jeune fille est d'autant plus soumise à l'influence du pasteur, qu'aveugle et totalement innocente au départ, elle est sans défense et sans défiance dans ce monde clos, idyllique où elle est tenue cloîtrée par le pasteur.

Nous devons contester, ici, l'affirmation de Claude Martin selon qui le pasteur veut apporter à Gertrude le même épanouissement, la même libération que Gide avait en vue pour Marc Allégret (SP, LXXXI). Au contraire, le pasteur veut modeler l'âme de Gertrude. Il contrôle ses lectures: de même qu'Emmanuèle était guidée dans ses lectures par André Walter, et Alissa dans les siennes par Jérôme, de même Gertrude n'a pas la liberté de faire ses propres découvertes, le pasteur étant "soucieux d'accompagner le plus possible sa pensée" (R, 899), c'est à dire de la diriger. "Je préférerais, dit-il, qu'elle ne lût pas beaucoup - ou du moins pas beaucoup sans moi" (R, 899); ou bien il choisit ses lectures: il lui met entre les mains "les quatre Evangiles, les psaumes, l'Apocalypse et les trois épîtres de Jean" (R, 915).

Le pasteur enferme Gertrude dans un monde travesti par son optimisme, il l'emprisonne dans un univers merveilleux dans lequel, comme il le décrit pour l'aveugle, et comme il le croit, car il prend ses désirs pour des réalités, l'unique fonction des oiseaux est de "sentir et d'exprimer l'éparse joie de la nature" (R, 891), où la joie des papillons est "inscrite en couleur sur leurs ailes" (R, 892), un monde où "plus l'animal est attaché de près à la terre, et plus il est pesant, plus il est triste" (*ibid.*). Le père de Bertha Plummer, l'héroïne du

Grillon du Foyer avait également créé pour sa fille un monde faux, sur lequel il faisait reposer son bonheur. Mais contrairement au personnage de Dickens, le pasteur se prend lui-même à ses propres mensonges, qui lui permettent de s'évader dans ce monde merveilleux où il retrouve Gertrude. Celle-ci, tenue sous le charme des descriptions du pasteur, est envoûtée par lui, et cela d'autant plus qu'il croit authentiquement en ce qu'il décrit, qu'il s'exalte lui-même puisqu'il finit par voir, tout comme la jeune aveugle, les lys pousser dans les champs - "ils sont aussi beaux que tu les vois" (R, 909) la rassure-t-il. En revanche, elle lui permet de se retremper dans l'innocence et l'enthousiasme de la jeunesse. Grâce à elle, il se sent "plus jeune aujourd'hui qu'[il] n'étais hier" (R, 915). Et lorsque, avant même d'entreprendre l'éducation de Gertrude, le pasteur avait déploré l'influence paralysante des adultes sur les enfants, lorsqu'il s'exclamait:

Dès l'enfance, combien de fois sommes-nous empêchés de faire ceci ou cela que nous voudrions faire, simplement parce que nous entendons répéter autour de nous: il ne pourra pas le faire (R, 879),

n'était-ce pas déjà par regret de l'insouciance, de la liberté irréfléchie de l'enfance qu'aucune contrainte arbitraire, qu'aucun préjugé, n'a encore entamées, mais aussi par désir de n'agir qu'en suivant ses instincts, comme un enfant, égoïstement, sans souci d'autrui?

La jeune fille est donc prise dans un épais tissu de mensonges que le pasteur a tissé autour d'elle - par égoïsme, parce que lui-même préfère ne pas voir le mal, les interdictions, les souffrances qui sévissent dans le monde.

Gertrude a la chance d'être conduite par le pasteur au concert de Neuchâtel qui la plonge dans un ravissement indescriptible; mais elle ne suspecte pas les motifs du pasteur dont lui-même n'est pas conscient d'ailleurs, et qui sont loin d'être louables: en effet, dans le but d'envoûter Gertrude encore plus complètement, de se lier à elle par des liens encore plus étroits, le pasteur lui fait écouter, à elle seulement, "justement", la Symphonie pastorale. Une anecdote semblable à celle des Cahiers d'André Walter mentionnée dans le premier chapitre de cette étude prend place ici: André avait forcé Emmanuèle à écouter le scherzo de Chopin qu'il avait interprété pour elle avec autant de sentiment que possible pour la tenir sous son charme, pour l'envoûter par cette musique passionnée qui la laissait sans défense devant lui. L'adolescent des Cahiers aussi avait voulu exercer son emprise sur l'esprit d'Emmanuèle,

avait voulu la modeler pour qu'elle ressemblât à l'image qu'il se faisait d'elle; mais pas aussi docile que l'innocente infirme qui se présente comme une proie facile pour le pasteur, Emmanuèle avait regimbé. Elle n'acceptait pas aussi facilement la domination d'André.

L'émotion de Gertrude est également portée à son paroxysme par la musique exaltante de Beethoven. Elle reste "silencieuse et comme noyée dans l'extase" (R, 895). Et dans son transport, sous le charme de cette musique, elle se rapproche du pasteur, elle l'associe à son bonheur, lui en est reconnaissante, puisqu'elle lui doit le bonheur qu'elle éprouve. C'était là ce que souhaitait le pasteur: il a filé un cocon autour de lui et d'elle grâce aux sons merveilleux de cette symphonie, et se l'est ainsi plus étroitement attachée: "Elle se serrait contre moi tout en marchant et elle pesait à mon bras comme font les petits enfants" (R, 895), note-t-il.

Le pasteur entend garder Gertrude aussi longtemps que possible dans la cage dorée qu'il a construite pour elle.

Lorsque le danger d'exposer Gertrude à la présence de Jacques pousse le pasteur à trouver pour elle un autre foyer, il installe sa protégée chez Mlle Louise, toujours avec le souci de créer autour d'elle une atmosphère idyllique, "une atmosphère de paix et d'amour" (R, 919), raffinée, cultivée, luxueuse: ce lieu de calme, de loisirs, de grâce, où le chant et la danse ont leur place est un autre monde calfeutré, et pour le pasteur, un lieu d'évasion où il est possible de lire Lamartine ou Hugo, et de contempler dans "deux âmes limpides, le reflet de cette poésie" (R, 919). "Quel repos, quel reconfort pour moi, chaque fois que je rentre dans la chaude atmosphère de La Grange" s'écrie le pasteur (ibid.). Et quel contraste avec la réalité sordide de son foyer! Ses propres enfants n'ont pas la chance de Gertrude; ils sont laissés dans leur petite maison "sombre et morose", où la pauvreté a imprimé son sceau. Une fois par semaine, cependant, le dimanche, ils sont conviés à se plonger dans cette atmosphère élégante et raffinée dont leur père a entouré Gertrude. Chez lui, se plaint le pasteur, ne l'attendent "que soucis, récriminations, tiraillements" (R, 918) - et pour cause! - "à quoi mille fois je préférerais, dit-il, le froid, le vent et la pluie du dehors" (ibid.).

Gertrude est devenue un objet que le pasteur veut posséder entièrement et dont il se sert égoïstement pour son propre bonheur, pour son profit. Il est logique qu'il veuille perpétuer cette situation idéale pour lui! L'arrivée de la jeune aveugle, et son éducation, avaient rompu la monotonie de la vie à La Brévine. Tout comme sa fille Charlotte,

Le pasteur avait accueilli à bras ouverts ce "quelque chose de nouveau" (R, 880). Il l'avait avoué lui-même: il s'était fait "tout un roman de l'éducation de Gertrude" (R, 885), qu'il avait entrevue comme une aventure passionnante. Maintenant, sa pupille est un beau jouet vivant qui lui permet de s'évader dans un monde merveilleux. Le pasteur est pour Gide le type même du mauvais éducateur qui se sert de son élève pour son profit personnel, tout comme dans Isabelle, l'abbé se servait de Casimir, faisait de lui un secrétaire qui recopiait sa thèse; de même l'écrivain Passavant voudra se servir d'Olivier comme d'un paravent; nous serons amenés à signaler qu'Edouard lui-même n'est pas un éducateur désintéressé. Il est sans importance que ce monde idyllique créé par le pasteur ne soit pas le monde réel, puisque Gertrude est "heureuse ainsi" - du moins c'est ce que lui veut croire - et surtout puisque cette situation lui donne à lui un contentement sans ombre. Gertrude a failli ne jamais voir la lumière du jour, puisque le pasteur, dans son égoïsme, a hésité à autoriser l'opération proposée par le docteur Martins - "n'est-elle pas heureuse ainsi?"... s'exclame-t-il (R, 915). A l'idée que Gertrude pourra recouvrer la vue, le pasteur avoue sentir en lui son coeur, "lourd d'une angoisse inexprimable" (R, 923), alors qu'il "devrait bondir de joie" (ibid.). Il ne peut se résoudre à annoncer à la jeune fille "que la vue pourrait lui être rendue". A cette perspective, "le coeur [lui] faut" (ibid.). En effet, il appréhende obscurément qu'y voyant clair, elle connaisse la vérité qu'il lui a cachée: il ne sera plus à ses yeux tel qu'il lui avait plu de se montrer à elle, mais elle le verra tel qu'il est vraiment: il existait dans sa pensée comme il se voulait, héros bon, jeune, beau, généreux. Lorsqu'elle recouvrera la vue, cette belle image de lui disparaîtra.

Ainsi, pour la première fois dans l'oeuvre de Gide, justement à ce moment précis de sa vie où lui-même vient de connaître la passion, un adolescent peut communiquer sans difficulté, consent à se confier, à s'ouvrir à autrui. Gide a fait de l'héroïne de son récit une aveuglée, qui, ayant passé les quinze premières années de sa vie dans un mutisme presque complet, dans une ignorance crasse et un abandon total, n'a pas eu à souffrir des effets d'une éducation contraignante, déformante. Elle est donc restée jusqu'à son adolescence un être naturel, tout d'instincts. Ces circonstances expliquent la facilité avec laquelle elle peut se confier sans timidité au pasteur et communiquer sans inhibitions; mais elles font d'elle également un être particulièrement vulnérable puisque, jusque là innocente, totalement isolée des autres et du monde, elle va dépendre entièrement de son

"bienfaiteur", de celui qui lui fait découvrir le monde. Il est malheureux que sa confiance soit trompée, puisque cet homme est un faussaire qui, pour son propre bonheur et pour posséder complètement le coeur et l'esprit de la jeune fille va lui présenter une vue mensongère du monde, l'égarer par ses raisonnements captieux.

De plus, Gertrude n'a la possibilité de n'établir aucun rapport significatif avec quiconque, puisque le pasteur ne supporte aucune autre influence sur son élève; il écarte très vite Jacques dès qu'il devient conscient du danger que l'intérêt de celui-ci pour Gertrude présente pour lui.

Le pasteur révèle à son insu dans son Journal son changement d'attitude, lorsqu'il écrit: "Et d'abord, je fus heureux d'être secondé dans ce soin"(R,892). L'adverbe "d'abord" échappe à la plume du pasteur parce qu'inconsciemment il admet que, bien vite, il ne s'est plus du tout réjoui d'avoir à partager l'attention de Gertrude. Son irritation vis-à-vis de son fils est dévoilée par l'expression qu'il emploie immédiatement après: "Jacques avait trouvé le moyen de se casser le bras en patinant pendant les vacances de Noël" (R, 892) - nulle sympathie, nulle commisération, mais une impatience à peine voilée contre son fils qui, grâce à son accident, a dû "garder la maison quelque temps" (ibid.); et a donc pu passer de longs moments en présence de Gertrude. Le pasteur nous apprend que l'intérêt de Jacques pour la jeune fille est éveillé à ce moment-là; il dévoile en même temps l'attitude de Gertrude envers Jacques et son propre sentiment de jalousie - inconscient bien entendu. Jacques "commença brusquement de s'intéresser à Gertrude, que jusqu'alors il n'avait point considérée" (R, 892). Le pasteur reproche indirectement à son fils de n'avoir fait aucun cas de Gertrude, tant qu'elle n'était que "la pauvre infirme" qui "n'avait rien d'humain" (R, 881). Mais maintenant que, grâce à ses soins et à sa patience, elle est sortie de la nuit, l'attention de son fils est excitée. La réaction de Gertrude est beaucoup plus intéressante encore: le pasteur nous informe inconsciemment que l'application de la jeune fille a augmenté depuis que Jacques s'occupe d'elle - elle "fit de sensibles progrès" (R, 892) durant la convalescence de Jacques - cet intérêt s'est même décuplé comme il le révèle lorsqu'il ajoute immédiatement après: "Un zèle extraordinaire la stimulait à présent" (ibid.). Le pasteur ne se rend pas compte de la portée de ses mots. Le "à présent" doit être interprété comme voulant dire, venant après ce qui précède: "à présent que Jacques s'occupait d'elle". L'assiduité de Gertrude, son zèle sont évidemment causés par l'intérêt que le jeune homme prend à son instruction, par

l'intervention d'un esprit vigoureux, dynamique, juvénile, ce dont le pasteur s'aveuglant volontairement, ne veut pas se rendre compte.

Le pasteur n'est pas au courant de ce qui se passe chez lui pendant son absence, de l'évolution des sentiments entre Gertrude et Jacques par exemple. Gide révèle subtilement le désaccord qui existe entre la réalité, dévoilée à son insu par le pasteur et ce que lui-même affirme et veut croire. C'est ainsi que l'auteur met à découvert la mauvaise foi du pasteur qui va coûter la vie à la jeune fille dont il s'occupe. Ce dernier nous révèle l'intimité qui existe entre Jacques et Gertrude, et qu'il découvre brusquement: Jacques "était assis contre elle [devant l'harmonium] et, à plusieurs reprises, je le vis qui prenait sa main pour guider ses doigts sur les touches" (R 901) et il se dit être "extrêmement surpris" (R, 900). Gertrude a évidemment pris goût à ces leçons qu'elle a cachées au pasteur. Celui-ci est étonné et peiné qu'elle accepte de Jacques - mais cela se comprend bien - "des observations et une direction dont elle [lui] avait dit précédemment qu'elle préférerait se passer" (ibid.). Il se rend compte du danger imminent: le jeune homme est alors immédiatement éloigné de Gertrude et son influence ne pourra malheureusement pas continuer à se faire sentir dans l'éducation de Gertrude, à équilibrer celle du pasteur. Jacques accepte trop rapidement, trop volontiers les excuses grossières données par son père: "Gertrude est trop jeune (...) Songe qu'elle n'a pas encore communié. (...) S'emparer de ce qui ne peut se défendre, c'est une lâcheté; je sais que tu n'es pas un lâche..." (R, 904). Notons en passant l'ironie sous-jacente de Gide qui place ces paroles, justement, dans la bouche du pasteur!

Comme beaucoup d'adolescents gidiens, toujours prêts à abandonner l'objet de leur amour, Jacques renonce très facilement, trop facilement même, à celle qu'il aime. Gide critique dans la Symphonie pastorale l'attitude du fils tout autant que celle du père, la faiblesse du premier tout autant que la mauvaise foi du second. Et nous voyons déjà se dessiner un thème qui ira s'amplifiant dans les Faux-Monnayeurs et les oeuvres suivantes: au manque de vigueur morale du père, à sa faiblesse de caractère, correspond la veulerie du fils. Le père a raison lorsqu'il soupçonne que son fils a pris goût à la contrainte qui "à présent lui paraît bonne en elle-même" (R, 916): non seulement Jacques abandonne Gertrude sans lutter, mais il affecte même de la fuir, "ou de ne lui parler plus que devant [son père]" (R, 913). La promptitude avec laquelle il accède aux demandes de son père - "Bien, mon père, je vous

obéirai" (R, 905) lui assure-t-il sans discuter, malgré sa souffrance révélée par son extrême pâleur - n'est pas sans rappeler la facilité avec laquelle André Walter obéissait à sa mère, la célérité avec laquelle Jérôme cédait aux vœux d'Alissa de différer leurs rencontres. L'attitude de Jacques, tout aussi faible à sa manière que son père, est expliquée par son respect aveugle de l'autorité, inculqué par son éducation, par un penchant naturel, mais aussi comme tant d'autres adolescents gidiens, par la crainte de s'engager affectivement vis-à-vis d'une jeune fille. Le pasteur n'est au fond pas loin de la vérité lorsqu'il affirme de Jacques: "Vraiment ardent, son amour n'aurait pas été si facile à réduire" (R, 916). Mais de cela, le pasteur doit essayer de se persuader - il l'avoue ingénument lui-même à deux reprises (R, 905; R, 916) - pour justifier sa propre décision à ses yeux et pour soulager sa conscience: "J'en éprouvai un soulagement indicible" écrit-il (R, 905). Comme dans les récits précédents, l'amour de l'adolescent pour celle qu'il aime semble bien tiède: Jacques préfère exprimer sa rébellion, non en faisant front à son père, non en luttant pour obtenir le cœur de Gertrude - au contraire, tout comme Jérôme qui par excès de vertu, alléguait-il, acceptait de se tenir éloigné d'Alissa, Jacques affecte "de fuir Gertrude" (R, 913) - mais en embrassant, par dépit, la foi catholique, et en entrant dans les ordres, aggravation du "léger recul" (R, 905) qu'il avait eu devant son père et qu'il n'avait pu retenir, moyen de se dissocier de son père, de creuser un gouffre entre lui et cet homme qu'il condamne. De plus, une fois dans les ordres, il sera à l'abri de tout engagement sentimental.

Ainsi, Gide a sans doute voulu indiquer que Gertrude dont il a dévoilé le sentiment pour Jacques est victime de l'apathie et de la veulerie du fils, tout autant que de l'égoïsme du père. Gide implique même que Jacques se rend compte de la nature de l'attachement de son père pour Gertrude, et de ses raisons de vouloir l'éloigner de la jeune fille. N'est-ce pas une interprétation possible de la répartie qu'il choisit de faire lorsque son père lui propose une citation de l'Épître aux Romains. Jacques transcrit "cet autre verset du même chapitre. 'Ne cause point par ton aliment la perte de celui pour lequel Christ est mort' (Romains, XIV, 15)" (R, 917). Et le pasteur recopie très innocemment ce verset dans son Journal, sans se douter, aveugle qu'il est, de toutes les interprétations possibles. Jacques sait que l'attitude égoïste de son père ne pourra que causer le malheur de Gertrude, et pourtant, il n'intervient pas et il abandonne lâchement la jeune fille entre ses griffes.

A la fin, le mouvement de Jacques qui convertit Gertrude est semblable à celui de son père et à celui de nombreux jeunes héros gidiens; lui aussi veut égoïstement transformer Gertrude, modeler son âme: il l'a "pressée" (R, 930) de se convertir, non seulement pour creuser un gouffre entre le pasteur et eux deux, mais pour la rendre semblable à lui, tout comme André Walter voulait Emmanuèle semblable à l'image idéale qu'il avait créée, pour s'unir à elle, non ici-bas, ce qu'au fond il redoute, mais dans l'au-delà. Le pasteur entrevoit une partie de la vérité lorsqu'il épilogue à la fin: "Il semblait que, séparés par moi durant la vie, ils eussent projeté de me fuir et tous deux de s'unir en Dieu" (R, 930). Ainsi, Gide fait partager la responsabilité de la mort de Gertrude au pasteur, égoïste et imposteur et à Jacques, lâche, timoré et apathique.

Quant à Gertrude elle-même, quelle est son attitude? Comment réagit-elle devant la veulerie de l'un et l'égoïsme de l'autre? Ses sentiments révélés par les conversations rapportées par le pasteur et par ce qu'il dévoile à son insu, ne sont pas faciles à percer à jour. L'ambiguïté de ses réponses dans la conversation qui clôt le Premier Cahier nous permet d'assumer qu'à ce moment-là, elle n'a pas encore mis au clair ses sentiments. Gide a voulu montrer combien elle est encore désorientée, pour aggraver la responsabilité du pasteur dans sa mort. Il est certain que Gertrude éprouve une grande affection et beaucoup de reconnaissance pour son bienfaiteur, qu'elle ne veut pas peiner l'homme à qui elle doit tant, qu'elle est consciente de l'attachement qu'il éprouve pour elle, et même de sa jalousie, puisqu'elle lui cache les deux sessions d'harmonium avec Jacques. Réticente, elle ne répond pas directement, immédiatement, à la question du pasteur qui veut savoir si elle souffre de voir partir Jacques (R, 911); mais lorsqu'il insiste et revient à la charge une deuxième fois, manière détournée de savoir si elle aime Jacques, tout en la contraignant presque à lui faire la réponse qu'il attend, elle le rassure: "Vous savez bien que c'est vous que j'aime, Pasteur ..." (R, 911). Le pasteur pratique sur elle une sorte de chantage affectif en l'acculant, en la pressant de lui dire ce qu'il veut entendre. Or, nous avons vu que l'intérêt que lui avait témoigné Jacques pendant sa convalescence n'avait pas laissé Gertrude indifférente, qu'elle avait montré alors un zèle extraordinaire, qu'elle avait progressé par bonds énormes à ce moment-là. La réponse qu'elle fait donc au pasteur, évasive et ambiguë, indique d'une part, qu'elle veut ménager ses sentiments, d'autre part, qu'elle assume qu'une vie normale est hors de question pour elle: "Il vaut mieux qu'il parte, dit-elle.

Je ne pourrais pas lui répondre" (ibid.). Cette affirmation est explicitée plus loin, lorsque Gertrude affirme: "(...) on n'épouse pas une aveugle" (ibid.); "(...) je ne peux épouser personne" (ibid.). Différentes émotions sont en conflit dans le coeur de Gertrude. Elle ne veut faire souffrir ni le pasteur ni Jacques. A ce moment-là, elle serait prête à laisser s'épanouir son sentiment pour Jacques si seulement le pasteur lui en donnait la liberté, s'il réfutait sa fausse hypothèse qu'"on n'épouse pas une aveugle" (ibid.). Mais il se garde bien de la détromper; au contraire, égoïstement, il l'égare davantage par ses sophismes: "Le mal n'est jamais dans l'amour", déclare-t-il (R, 911). Il est bien trop dans son intérêt de laisser Gertrude dans l'erreur; et il la presse de parler à Jacques aussitôt que possible pour le décourager et hâter la séparation. "Dès ce soir" (ibid.) propose-t-il. "Non demain" (ibid.), répond Gertrude repoussant au plus tard possible cet entretien pénible qu'elle appréhende. Il faudra les six mois passés chez Mlle Louise et l'indépendance, la liberté de pensée qu'a entraînée la séparation, pour que Gertrude, soustraite à l'influence du pasteur, à son emprise sur elle, commence à réfléchir pour elle-même et à comprendre beaucoup de choses - la tristesse d'Amélie, dont elle a usurpé la place dans le coeur du pasteur, la situation fautive dans laquelle le pasteur l'a placée, les mensonges de celui-ci. Pendant cette période, elle a pensé à Jacques. C'est ce que révèle le pasteur à son insu lorsqu'il rapporte la conversation qu'ils ont au cours de leur première promenade ensemble après les mois d'hiver. La première, elle soulève la question de Jacques, de son sentiment pour elle. Elle a dû songer qu'elle aurait pu mener une vie normale; elle a même envisagé la question des enfants - elle s'en est inquiétée et demande au pasteur: "Est-ce que les enfants d'une aveugle naissent aveugles nécessairement?" (R, 922). Le pasteur la rassure sans oser découvrir les raisons de sa question, inattendue pour lui. Au comble du malaise, il brouille volontairement les cartes et essaie, comme il l'a fait précédemment, de "détourner" "l'élan de ses pensées" (ibid.), en faisant dévier la conversation, en proférant l'une de ces affirmations fallacieuses derrière lesquelles il dissimule sa mauvaise foi: "Mais, Gertrude, pour avoir des enfants, il faut être mariée" (ibid.).

Gertrude pousse le pasteur au bout de ses retranchements et l'oblige à admettre que "[leur] amour échappe aux lois de Dieu" (R, 923); intelligente et fine, elle remet la situation dans une juste perspective en reprenant le pasteur lorsqu'il lui demande, essayant encore de se décharger de tout blâme: "Tu penses que ton amour est coupable?" (ibid.).

Elle le corrige: "Que notre amour ..." (ibid.). Elle lui reproche de lui avoir caché la vérité, d'avoir voulu la tromper, et, en lui présentant leur amour comme inoffensif, et permis par "les lois de Dieu", d'avoir encouragé ce sentiment en elle: "Ce ne devrait pas être à moi de parler (ibid.) lui remontre-t-elle. Gertrude fait preuve d'une grande lucidité, et malgré ses efforts, le pasteur n'a pas réussi à subjuguier son esprit. Le chantage qu'il a pratiqué tout au long sur elle est révélé à nouveau par sa remarque: "Je surpris comme une supplication dans ma voix" (ibid.): il en appelle maintenant à la pitié de Gertrude, à sa reconnaissance. Le pasteur a constamment fait pression sur la jeune fille, il n'a pas donné à ses sentiments la possibilité de se développer librement. Mais, amené à l'éloigner de lui pour l'écarter de Jacques, il l'a soustraite en même temps à sa propre influence. La séparation, la sensibilité et l'intelligence de la jeune fille lui ont permis de deviner bien des choses qui seront confirmées lorsqu'elle aura recouvré l'usage de ses yeux. Le pasteur sait bien que l'opération de Gertrude va changer cette situation idyllique et idéale pour lui. Nous ne partageons pas l'opinion de Claude Martin quand il affirme que le baiser que donne le pasteur à Gertrude est provoqué par un délire de joie à la nouvelle que la jeune fille était opérable (SP, LXXXV): le pasteur n'a-t-il pas avoué plus tôt, le même jour:

Mon coeur devrait bondir de joie, mais je le sens en moi, lourd d'une angoisse inexprimable. A l'idée de devoir annoncer à Gertrude que la vue pourrait lui être rendue, le coeur me faut? (R, 923).

Tout simplement, le pasteur éperdu, incité par l'imminence d'un changement décisif, ne s'impose plus aucune retenue, se laisse aller à sa passion. Quant à Gertrude, elle reste inerte, passive dans ses bras; victime sans défense, elle a abandonné la lutte. "Elle ne faisait pas un mouvement pour se défendre" confie le pasteur (R, 924). Sa passivité dénote son désarroi, son désespoir, autant que sa réprobation.

Le retour de Gertrude, après son opération, ne fait que confirmer ce dont elle se doutait déjà:

La place que j'occupais était celle d'une autre et qui s'en attristait. Mon crime est de ne pas l'avoir senti plus tôt; ou du moins - car je le savais bien déjà - de vous avoir laissé m'aimer quand même (R, 928).

Elle s'accuse elle-même d'avoir fait preuve de mauvaise foi: - l'enseignement

du pasteur avait porté ses fruits! - quoique consciente du mal qu'elle faisait à Amélie, elle avait laissé la situation se prolonger. Sa réaction rappelle celle du pauvre homme dont parle Diderot: lorsque la vue lui fut rendue, contemplant sa femme, il s'écria "Ah! c'est ma mère!" (Diderot, 74). De même, Gertrude avoue au pasteur: "Quand j'ai vu Jacques, j'ai compris soudain que ce n'était pas vous que j'aimais; c'était lui. Il avait exactement votre visage; je veux dire celui que j'imaginai que vous aviez ..." (R, 929). Gertrude se lamente et lui reproche: "Ah! pourquoi m'avez-vous fait le repousser? J'aurais pu l'épouser ..." (R, 929). Maintenant, "il ne [lui] reste qu'à mourir" (ibid.). Sa mort représente l'échec total de l'éducation amollissante dispensée par le pasteur, qui l'a laissée désarmée devant la vie, sans ressort, incapable de rebondir; contrairement à Lafcadio, parce que son caractère n'a pas été trempé par différentes épreuves, elle ne peut surmonter l'obstacle et passer outre; elle se suicide.

Ainsi, Gide fait de Gertrude une victime progressivement consciente, mais impuissante, de la mauvaise foi du pasteur, de son refus de s'imposer toute contrainte. Elle est entraînée contre son gré dans cet attachement du disciple pour son maître, dont l'influence n'a été neutralisée par nulle autre. Elle aurait été prête à s'affranchir de cet engagement sentimental, si seulement Jacques avait montré la moindre résistance à son père, la moindre insistance auprès d'elle, la moindre vigueur morale. Nul enseignement adverse n'est venu limiter les dommages de l'éducation mensongère prodiguée par un pédagogue malhonnête. Dans la Symphonie pastorale, Gide a encore incarné dans le pasteur l'une des deux tendances contradictoires qui se livraient combat en lui: nous l'avons vu, d'un côté Gide avait soif d'influence, aimait à former un esprit neuf, malléable plus généralement, il aspirait à exercer de l'ascendant sur les jeunes générations. En 1905, par exemple, son intérêt pour le jeune Maurice Schlumberger avait été tout aussi pédagogique que sentimental. Il avait voulu initier le jeune homme pour qui tout était neuf aux arts plastiques, à la peinture, et l'avait accompagné au Louvre, au Trocadéro. Il avait entrepris de lui faire partager son admiration pour ses livres favoris, "Balzac et les autres" (Corr. Ghéon-Gide, 583-584). Plus tard, en 1915, Gide s'était vivement intéressé à la formation intellectuelle d'Elisabeth Van Rysselberghe. Au cours de son voyage au Tchad, il entreprendra très généreusement d'instruire son jeune serviteur Adoum, à qui il donnera de "quotidiennes leçons de lecture" (Retour du Tchad, J, II, 943). Et lorsque X essaye de le décourager - "Dans quelques jours il ne pensera même plus à vous", Gide répond "Eh parbleu! c'est bien ce que je souhaite" (id., 942).

Enfin, Claude Martin a indiqué que Gide donnait d'abord à Gertrude le nom de Marceline. Or, Marceline, l'épouse de Michel l'immoraliste, est en partie Madeleine. Il est donc légitime de conclure avec Claude Martin "qu'à demi inconsciemment Gide ait traduit par l'emploi de ce prénom son désir de former, d'éduquer, de convertir Madeleine à son éthique" (SP, XCIV). En effet, Gide n'entretenait-il pas l'espoir constant de modeler, d'éduquer Madeleine? Il le confirme lui-même dans Et Nunc: "Jusqu'aux Faux-Monnayeurs (...) j'ai tout écrit pour la convaincre, pour l'entraîner" (J, II, 1157). Gide a fait partager ce goût à bon nombre de ses héros: André Walter, Alissa, Jérôme, le pasteur ont soif de transformer l'âme dont ils sont épris. Et justement, en 1918, au moment où Gide écrivait la Symphonie pastorale, la tentation était grande, pour lui, de s'accaparer une autre âme. Mais, et cette tendance s'oppose à la précédente, comme l'écrit David Steel, Gide "batait en retraite devant le rôle de directeur de conscience. (...) Rien n'est plus éloigné de sa pensée que de vouloir former des disciples à son image" (Steel, 129). Gide reconnaît la nécessité de laisser pleine liberté à son disciple. Lorsqu'il écrivait les Nourritures terrestres, Gide poussait celui-ci à s'émanciper surtout parce que sa présence était une entrave à la liberté, à l'indépendance du maître, qui se trouvait tiré en arrière, alourdi par cet engagement moral. "Nathanaël, à présent; jette mon livre, Emancipe-t-en. Quitte-moi. Quitte-moi; maintenant tu m'importunes; tu me retiens; l'amour que je me suis surfait pour toi m'occupe trop" (R, 248). Maintenant, Gide pense généreusement au bien du disciple; pour se libérer de cette autre tendance en lui, pour se garder de vouloir posséder l'esprit du jeune homme qu'il aime, Gide écrit la Symphonie pastorale et fait échouer le pasteur sur les écueils qu'il réussit ainsi à éviter lui-même. Il donnera en Tirésias, dans Oedipe, un autre exemple du mauvais éducateur qui veut garder aussi longtemps que possible sous son autorité ses deux élèves, Etéocle et Polynice, et qui se désole de les sentir s'émanciper: "Ils m'échappent, je le sens chaque jour davantage ..." se plaint-il à Créon (Th, 266). Au commencement de son attachement pour Marc Allégret, il devait être difficile à Gide de respecter ses principes, de laisser entière liberté au jeune homme. Il était jaloux de toute autre influence, comme il l'a avoué à Claude Mauriac: "A propos de Z ...[Marc]. Il était un peu mon oeuvre. Je l'aimais. Il avait dix-huit ans. Voilà qu'il rencontre X ... [Cocteau], et que celui-ci déploie pour le séduire une coquetterie satanique. (...) Vous dire ma souffrance! Ce fut horrible. C'est horrible, la jalousie" (Mauriac, 88).

Mais Gide a désiré l'émancipation aussi complète que possible du jeune homme. Il a poussé les scrupules jusqu'à se demander s'il avait raison de vouloir changer Marc. Il écrit dans son Journal du 20 avril 1918:

Je me demande parfois si je n'ai pas grand tort de vouloir corriger M; si je n'ai pas, moi, plus à apprendre de ses défauts qu'il n'aurait profit, lui, à acquérir les qualités que je voudrais lui enseigner. Je tiens de ma mère cette manie de toujours vouloir retoucher à ceux que j'aime (J, I, 651).

Gide a finalement réussi à se débarrasser de cette "manie", et son affirmation dans son Journal du 25 août 1917 - "Michel [Marc] m'aime non tant pour ce que je suis que pour ce que je lui permets d'être" (J, I, 634) - est corroborée par Marc Allégret lui-même, au cours de l'interview accordée par lui à Roger Stéphane en 1965: "Le principe d'éducation de Gide n'était pas (...) une influence qui cherchait à incliner (...) un individu (...) dans son sens, mais plutôt de le faire éclore dans le sens de l'individu" (SP, LXXXII);

Ainsi, pour rester fidèle à sa volonté de n'influencer en rien un jeune esprit en plein développement, de lui laisser pleine autonomie et indépendance, Gide écrit la Symphonie pastorale, ce qui lui permet d'éviter les écueils dans lesquels il fait tomber le pédagogue qu'il met en scène. Il y présente une adolescente qui, étant donné certaines circonstances extraordinaires, n'a pas été contaminée par le milieu, puisqu'elle n'a reçu aucune éducation jusqu'à l'âge de quinze ans; elle atteint l'âge de raison, l'esprit encore vierge. Elle a le malheur d'être prise en charge par un éducateur peu scrupuleux et de mauvaise foi qui lui fait rattraper en quelques mois les adolescents de son âge, en qui elle a une entière confiance, mais qui la trompe et l'utilise pour son propre bonheur. L'ouverture de cette jeune fille est payée de retour par les mensonges et l'égoïsme du pasteur. De plus, ayant reçu une éducation amollissante qui lui a caché le mal et épargné les désagréments de la vie, elle ne peut surmonter la première crise qui se présente, ne trouvant en elle aucun ressort qui lui permette de passer outre.

Lafcadio avait souffert du manque de cohésion d'une éducation trop libre hors de la famille, et qui l'avait laissé insatisfait et méfiant; Gertrude, hors de la famille également, s'ouvre à autrui mais tombe victime de la coercition et de l'égoïsme d'un seul individu malhonnête. Gide va montrer dans les oeuvres qui suivent combien la famille elle-même peut être nuisible à l'enfant, de combien de méfaits elle peut être coupable.

CHAPITRE VI

LES FAUX-MONNAYEURS - 1 - : L'ADOLESCENT

DANS UN MONDE REEL

Dans les Faux-Monnayeurs, Gide nous présente enfin pour la première fois un adolescent assez sûr de lui pour agir comme bon lui semble, sans pourtant perdre la notion de l'importance d'autrui; et surtout, il ne souffre pas du handicap qui paralysait les adolescents précédents, il peut enfin s'exprimer et communiquer sans difficulté. Dans ce roman, à l'ouverture de l'adolescent correspond l'ouverture du monde dans lequel il vit - nous assistons à l'éclatement de l'espace et du temps.

Non que Gide ait totalement rompu avec sa manière antérieure: il puise encore beaucoup dans son fonds autobiographique, dans son expérience personnelle et intime pour peindre ses adolescents. En cela les Faux-Monnayeurs ne marquent pas vraiment une évolution par rapport aux oeuvres antérieures. C'est encore, au fond, le petit monde d'André Gide qu'il peint. Il n'est pas attiré par l'objectivité impersonnelle des réalistes, c'est encore le "je" qui l'intéresse. D'une part, sa vie présente encore à l'écrivain la matière de son roman et va, en retour, être marquée par lui. Lorsqu'il prétend tout "faire entrer dans ce roman" (JFM, 33), c'est tout ce qui lui arrive à lui personnellement, qu'il entend y déverser, son expérience, ses désirs ses préoccupations littéraires, philosophiques, religieuses. Il le dit dans le Journal des Faux-Monnayeurs, le roman permet une grande liberté d'expression; il facilite "l'intimité, la pénétration, l'investigation psychologique [qui] peut, à certains égards, être poussée plus avant dans le 'roman' que même dans les 'confessions'. L'on est parfois gêné dans celles-ci par le 'je'" (ibid.). C'est ainsi que, dit-il, "tout ce que je vois, tout ce que j'apprends, tout ce qui m'advient depuis quelques mois, je voudrais le faire entrer dans ce roman, et m'en servir pour l'enrichissement de sa touffe" (ibid.). Maurice Nadeau explique cette tendance par le fait que Gide "sait qu'il n'est pas riche, qu'il doit sans cesse économiser, tirer parti de ses moindres sensations et pensées. Afin de ne rien laisser perdre, il engrange le moindre épi dans un Journal (...). Il connaît rarement les grands élans créateurs (...)" (R, XXIV);

D'autre part, malgré tous ses efforts, Gide ne peut se couper du passé.

Il le déplorera plus tard, dans Ainsi Soit-il: "Que de fois j'ai pu souhaiter écrire un livre qui ne tînt aucun compte de mon passé, que l'on pût chercher vainement à rattacher à ce qu'on appelle pompeusement: mon oeuvre. Rien à faire: je retombe dans des thèmes déjà ressassés" (J, II, 1173). Ainsi les Faux-Monnayeurs contiennent des échos de tous les thèmes qui se rattachent à l'adolescence et qui ont leurs racines dans la vie même de leur auteur. L'"éveil religieux", les "premières ferveurs" qui consomment "tout l'impur" (R, 1009), le mysticisme qui détourne "de l'effort et de la réalisation" (R, 1101), le conflit des générations, la révolte des adolescents, l'amour éthéré s'opposant à l'amour physique, l'homosexualité, l'Afrique, lieu de vagabondage, de liberté, d'évasion, qui attire les plus jeunes comme Georges, aussi bien que leurs aînés comme Vincent et Charles.

Dans les Faux-Monnayeurs, Gide projette encore l'enfant timide, sensible, faible, qu'il avait été, en Boris chez qui nous retrouvons la grande peur qu'André avait des lycées et des mauvais traitements infligés par ses camarades, les crises nerveuses, les troubles sexuels de cet enfant solitaire, les mauvaises habitudes qui entraînèrent son renvoi de l'Ecole Alsacienne, surtout la découverte par sa mère de son "péché" et la peur d'être damné, enfin son amour éthéré pour l'angélique Emmanuèle. Mais Boris est également un frêle enfant russe qui était en classe avec André en 1879, de même que le petit fils de Monsieur de la Nux, Pierre, qui fut retiré de l'Ecole Alsacienne en 1902 et qui devint plus tard le secrétaire de Gide (Painter, 95). Ce dernier utilise ses souvenirs personnels pour dessiner le jeune Gontran de Passavant: de même qu'André avait l'habitude de déjeuner chez Anna Shackleton une fois par semaine lorsque celle-ci habitait Rue Vaugirard et qu'il fréquentait l'Ecole Alsacienne (J, II, 369), de même Gontran de Passavant, en pension chez les Vedel, prend deux repas par semaine chez la fidèle Séraphine qui le "soigne et veille à ce qu'il ne manque de rien" (R, 1137).

Gide se projette partiellement d'une part, en Armand, à qui il prête ce dédoublement, cette division de soi qui le paralysait, d'autre part, en Bernard qui, comme lui, étourdi par sa liberté nouvellement acquise, se presse de déposer son coeur et sa vie entre les mains de la jeune fille qu'il aime. "J'aspirais à la liberté comme à un bien suprême, assure Bernard à Laura, et je n'ai pas plus tôt été libre que je me suis soumis à vos ..." (R, 1091). De même, à la mort de sa mère, André s'effraie de sa liberté: "Cette liberté même après laquelle (...) je bramais, m'étourdissait comme le vent du large, affirme-t-il dans Si le Grain, me suffoquait, peut-être bien me faisait peur. Il ne restait à quoi me raccrocher, que

mon amour pour ma cousine" (J, II, 612).

Les liens qui existent entre Laura, adolescente de seize ans, et Edouard, évoquent encore une fois ceux qui unissaient André à Madeleine: Laura est une source d'inspiration pour Edouard qui reconnaît que "jusqu'à ce jour, il n' a pas écrit une seule ligne qu'elle n'ait indirectement inspirée" (R, 986). Son "désir constant de l'instruire, de la convaincre, de la séduire" (ibid.), rappelle le souci de Gide, que nous avons déjà mentionné, d'éduquer Madeleine: "Jusqu'aux Faux-Monnayeurs, déclare-t-il, (...) j'ai tout écrit pour la convaincre, pour l'entraîner" (J, II, 1157). "Chacune de mes pensées est née en fonction d'elle" (J, II, 1154). Mais si, d'une part, l'influence de la jeune Laura sur Edouard reflète celle de Madeleine sur Gide, d'autre part, Edouard, comme Gide, estime que la jeune fille qu'il aime lui "a donné le change" (R, 986). "Je ne savais pas que ce n'était que par amour pour moi qu'elle s'intéressait si passionnément à tout ce dont elle me voyait m'éprendre" (R, 986). L'écrivain avait exprimé le même regret quelque temps auparavant, en janvier 1921 dans la section de son Journal Intime qu'il publie avec Et Nunc. "Il comprend avec désespoir que ce n'était que par amour pour lui qu'elle s'intéressait à ces choses (art, musique, poésie) qui demeurent pour lui l'occupation suprême de sa vie" (J, II, 1152). Plus tard, il désavouera cette pensée, et atténuera sa critique.

Gide utilise ses souvenirs d'Armand Ambroisin (Armand Bavretel dans Si le Grain) pour esquisser le portrait d'Armand Vedel. D. A. Steel indique même que l'écrivain

suit ses souvenirs de plus près encore qu'il ne laisse supposer. La gêne financière du ménage Vedel, le père accaparé par son pastorat, la mère un peu sottte, la soeur aînée qui se sacrifie tandis que la cadette s'amuse, la maladie mentale d'Armand sont autant d'éléments de la famille Ambroisin que le romancier transpose dans le ménage Vedel de son roman. Quant au grand frère d'Armand Ambroisin, étudiant en médecine, Gide en fait Vincent Molinier; mais G. D. Painter nous assure que Vincent, dans les versions primitives du roman, appartenait à la famille Vedel et non aux Molinier (Steel, 201, note 127).

De plus, Gide s'est souvenu pour peindre Vincent, de son cousin Paul Gide et de la liaison de celui-ci avec l'actrice Ventura (Painter, 95). La famille Vedel a donc pour modèle la famille Ambroisin, mais aussi et surtout la famille Allégret, que Gide connaissait depuis très longtemps. Ce dernier déplorait l'influence des parents Allégret sur leurs fils, il parlait souvent, rapporte Madame Théo, "de cette atmosphère de mensonge dans laquelle ils [avaient] quasi poussé leur fils à force d'intransigeance et d'incompréhension, du danger que c'[était] pour des êtres jeunes, de la difficulté d'en sortir" (CAG 4, 389).

Quant à la pension Azaïs, dans la rue de Chevreuse, elle avait été fréquentée par Gide lui-même; l'immeuble était devenu le Home Américain en 1925; elle est aujourd'hui le Reid Hall appartenant à Columbia University (id., 214, 430).

L'attitude ambiguë d'Armand Bavretel envers sa soeur trouve un écho dans celle d'Armand Vedel envers les siennes. Le premier, nous informe Gide dans Si le Grain, "adorait" sa soeur, mais il "souffrait pour elle de tout, et aussi de ces mortifications qu'il lui faisait subir, car il était de tendre nature et nullement cruel" (J, II, 475). Le deuxième n'hésite pas à peiner Rachel qu'il aime et admire, en l'informant de la liaison de Sarah avec Bernard. De même, s'il favorise les "entreprises les plus hardies" de Sarah, c'est "pour les juger ensuite, et d'autant plus sévèrement" (R, 1165).

La conversation où il est question de suicide entre Bernard et Olivier a peut-être été inspirée par un entretien que Gide pense avoir eu avec Armand Bavretel: "Il me semble bien me souvenir qu'il me demanda brusquement ce que je pensais du suicide, et qu'alors (...) je répondis que, dans certains cas, le suicide me paraissait louable, (...) - (mais je ne suis pas certain de n'avoir pas imaginé tout cela par la suite)" (J, II, 477). Comme dans la Porte étroite, la fiction a peut-être encore coloré la vision du passé. Armand Bavretel se suicidera plus tard, et Gide se reprochera de n'avoir pas fait assez grand cas de la question d'Armand. De même, Bernard se souviendra que, absorbé qu'il était par sa propre pensée, il n'a pas prêté attention aux paroles d'Olivier sur le suicide (R, 1180). Armand Vedel ne se suicide pas, mais il entre au service d'un homme qu'il méprise profondément, par cynisme, par défi, pour détruire le moindre vestige du respect de soi-même, pour augmenter le dégoût qu'il éprouve pour lui-même.

Tandis que Dhurmer suggère Camille Mauclair, le timide Lucien Bercail est Christian Beck (Painter, 96). L'altercation de Lucien Bercail avec Jarry, lors du dîner des Astronautes, a pour origine celle de Christian Beck avec le même Jarry, lors d'un dîner des collaborateurs du Mercure, à la Taverne du Panthéon que Gide raconte dans Feuillets d'Automne. Il reproduit ce passage presque mot pour mot dans son roman.

L'écrivain n'hésite pas à introduire dans sa fiction des personnages vivants, connus, tels que Jarry, ou bien Paul Ambroise - c'est à dire Valéry, qui a bien exprimé l'opinion paradoxale que s'attribue Olivier; il le fait sans doute dans le but de conférer à son roman plus de vérité, un air d'authenticité, de vécu. Roger Martin du Gard, "ce tamis de discrétion", comme le caractérise Madame Théo (CAG 4, 226) déplore ce

manque de discrétion, cet exhibitionnisme. Il reproche à son ami de penser trop au lecteur avec le souci de l'étonner (ibid.).

Maintes anecdotes qui touchent les adolescents des Faux-Monnayeurs sont empruntées à la vie de Gide. Le vol du guide d'Algérie par Georges a sa source dans une expérience de l'auteur. Le 3 mai 1921 il avait surpris un enfant en train de subtiliser un livre à l'étalage d'un bouquiniste. Cet épisode qu'il relate en détail dans le Journal des Faux-Monnayeurs (JFM, 44-45) est mentionné également dans son Journal:

"Raconté par ailleurs (dans le cahier gris du roman) l'histoire de ce petit écolier de Henri-IV, que je surpris hier en train de voler" (J, I, 691). Gide pense en faire faire le récit par l'enfant lui-même - "ce qui permettrait plus de détours et de dessous" (JFM, 46). En fin de compte, cette anecdote se retrouve telle quelle dans le Journal d'Edouard (R, 977-1000) et donne lieu aux réflexions de celui-ci sur la façon dont la matière première de l'expérience doit être utilisée dans un roman. Edouard aussi exprime l'idée "qu'il y aurait intérêt à faire raconter tout cela par l'enfant" dont le "point de vue est plus significatif que le [s]ien" (R, 1000). Mais Edouard ne rédigera jamais cette anecdote puisqu'il n'écrira pas son roman.

Et de même que Gide, qui exerçait sur les enfants du pasteur Allégret la même influence qu'Edouard sur ses neveux, eut l'idée de présenter à Yves Allégret pour qu'il la lise "toute une mise au point, pénétrante et hésitante à la fois, (...) du cas du petit Yves, raconté à un ami, comme s'il s'agissait d'un cas X" (CAG 4, 157) - l'enfant ayant "commis de graves indélicatesses dans la maison" (ibid.) - de même, Edouard qui s'était servi de l'aventure de Georges dans son roman donne à lire au jeune garçon le passage de son livre qui présente indirectement, dans une conversation, ce vol, d'une part, et ses conséquences, de l'autre. Edouard comme son auteur "s'applique surtout à montrer ce que l'enfant perd au jeu dangereux qu'il joue et le peu qu'il y gagne" (ibid.). Et cette même anecdote est utilisée une troisième fois, placée en abyme, dans l'ouvrage qu'écrivit Edouard. "Précisément, dans mon roman, affirme Edouard, c'est par une lecture semblable que je pensais devoir avertir le plus jeune de mes héros" (R, 1222). Ainsi, Edouard utilisera cette anecdote dans son livre tout comme son auteur s'en est servi dans le sien. Mais le premier donne à ses personnages des noms bizarres, Audibert et Eudolfe (R, 1222), qui évoquent le Voyage d'Urien - ironie de Gide qui prête à son héros son ancienne manière!

Enfin les relations Olivier - Edouard sont évidemment une transposition de la liaison de Gide avec Marc Allégret. Comme son personnage, l'écrivain

avait été transformé, rajeuni; il avait connu, grâce à sa passion, une période de production, d'équilibre extraordinaire. Il avait également souffert d'un sentiment profond de jalousie lorsque Marc Allégret s'était laissé attirer chez Cocteau. Il déplorait que Marc fréquentât les milieux snobs et superficiels dont ce romancier rival était la vedette, l'animateur.

Ainsi, Gide a encore exploité dans son roman de nombreux éléments de sa propre vie pour créer et caractériser certains de ses adolescents.

Et pourtant, les Faux-Monnayeurs présentent en même temps une vaste fresque de la jeunesse contestataire de cette époque.

Comment expliquer qu'à ce moment particulier de sa vie, Gide ait réussi à se détacher suffisamment de lui-même, pour tourner son regard vers autrui, vers le monde? Au moment où il écrivait les Faux-Monnayeurs, le romancier connaissait une période de grande harmonie intérieure; il n'était plus tourmenté par les problèmes qui l'avaient déchiré jusque là et auxquels il avait trouvé des solutions grâce à son oeuvre et au phénomène de catharsis. Le remord, le sentiment de culpabilité, le souci de se justifier, de s'exonérer aux yeux de Madeleine ne le hantaient plus. Il l'affirmait dans Et Nunc: "[Les Faux-Monnayeurs] sont le premier livre que j'aie écrit en tâchant de ne point tenir compte d'elle" (J, II, 1157). Et s'il se projetait encore dans certains des adolescents de son roman, ce n'était plus dans un but thérapeutique. Surtout, l'attachement de Gide pour Marc Allégret lui avait apporté bonheur, paix, équilibre. De plus, à ce moment-là, il avait pris conscience de sa force et de son importance dans le monde littéraire. Il avait trouvé dans la NRF un organe d'action, et étant reconnu, il avait acquis une grande assurance. Il refusait de porter un masque plus longtemps: en 1924, il faisait publier Corydon dans sa totalité et sous le nom de Gide, à 5000 exemplaires, alors que le même ouvrage incomplet avait paru anonymement à 12 exemplaires en 1911 et à 21 exemplaires seulement en 1920. A cette époque, également, allant même contre l'avis de ses amis, il s'occupait de faire paraître ses explicites Mémoires.

C'est pourquoi Gide pouvait alors s'oublier, détourner son regard de lui-même et l'étendre au monde qui l'entourait. Il a observé, écouté les jeunes de son temps dont il peuple son roman et qui sont bien représentatifs de la jeunesse rebelle des années 20, quoique, dans le Journal des Faux-Monnayeurs, il affirme ne pas chercher à être "actuel", mais vouloir faire une oeuvre "qu'en tout temps l'on puisse dire d'aujourd'hui" (JFM, 15).

Gide s'évertue à intégrer chacun des nombreux adolescents de son livre non seulement dans une famille particulière, dans un milieu social, mais dans un monde fourmillant, un monde qu'il veut réel. Cet effort indique dans quel sens a évolué son art. La difficulté qu'il avait connue auparavant, que lui-même a pu surmonter, cette impossibilité qu'il avait de "conditionner ses personnages" (JFM, 64), dans son roman, Gide l'attribue à Edouard. "Dès surtout qu'il faut les avoisiner, pense-t-il faire dire à Edouard, leur inventer des parents, une famille, des amis, je plie boutique. Je vois chacun de mes héros (...) orphelin, fils unique, célibataire et sans enfants" (JFM, 64-65). L'auteur, lui, a vaincu cette difficulté - non sans peine, il l'avoue lui-même dans son Journal du 3 janvier 1922: "Hier soir (...) énorme effort pour vivifier et apparenter mes personnages" (J, I, 727).

Et quoique, comme le remarque Jacques Lévy, Edouard fasse en effet une critique de la subjectivité sentimentale lorsqu'il affirme: "L'analyse psychologique a perdu pour moi tout intérêt du jour où je me suis avisé que l'homme éprouve ce qu'il s'imagine éprouver. De là à penser qu'il s'imagine éprouver ce qu'il éprouve ..." (R, 988), il n'a pas l'intention de s'affranchir de cette subjectivité et de mettre son observation au service de son oeuvre et nous ne pouvons accepter l'affirmation de Jacques Lévy: "Tout le progrès d'Edouard a donc été de passer d'un art d'effusion à un art d'observation" (Lévy, 70). Par contre cette constatation s'applique fort bien à Gide: maintenant celui-ci met au service de son oeuvre cet "esprit d'observation quasi scientifique" qu'avait noté Madame Théo (CAG 4, 301). C'est parce qu'il sait observer que Gide a pu objectiver ses idées, leur donner corps. Dans les Faux-Monnayeurs il incarne différentes attitudes dans des adolescents qu'il place dans des familles bien réelles qui illustreront ses idées; il réussit à donner des racines à ses jeunes héros. Chez lui, en effet, note avec justesse Jacques Lévy, "l'intérieur est saisi comme donné. Il est objectivé dans un monde de personnages aussi explicites, aussi précis de contours, que ceux de la plus réaliste des études" (Lévy, 70). Edouard, lui, ne peut ni ne veut observer. Il est satisfait d'écrire un roman qui soit "l'histoire du livre" (R, 1083), c'est à dire, comme le définit Jacques Lévy, "le roman du roman", qui marque "un retour vers l'intérieur" (Lévy, 70). Lorsque Sophroniska s'inquiète: "Ne croyez-vous pas en quittant la réalité de vous égarer dans des régions mortellement abstraites et de faire un roman non d'êtres vivants, mais d'idées?" (R, 1083), Edouard, que les idées intéressent plus que les hommes, s'exclame: "Et quand cela serait!" (ibid.). Mais Edouard n'est

pas Gide, le premier n'achèvera pas son roman; le deuxième terminera le sien. Ce dernier insiste sur l'autonomie de son personnage: "Rien de ce qu'écrit Edouard n'est, à mes yeux, parfaitement juste, parfaitement exact. Il entre dans chacune des ses réflexions, ce léger biais qui fait que c'est Edouard qui la pense, et non moi" (Corr. Gide - Martin du Gard, 281). "Je n'ai jamais rien pu inventer. C'est par une telle phrase du Journal d'Edouard que je pensais le mieux me séparer d'Edouard, le distinguer ..." (J, I, 949).

A cet état de paix intérieure chez Gide, correspond, en même temps que la représentation d'un monde fourmillant, réel, à ce moment particulier de sa carrière, la création d'un adolescent libre, indépendant et sûr de lui comme Lafcadio, mais surtout un adolescent ouvert au monde et à autrui, dont l'attitude envers la vie n'aboutit pas à un échec. L'exigence d'authenticité qui règle maintenant la vie de Gide a fourni le thème du roman et explique la naissance d'un jeune héros désireux d'authenticité qui ne représente pas l'adolescent que Gide avait été mais qui n'en est pas moins vivant et convaincant. Jusqu'ici, lorsque Gide s'était éloigné de l'autobiographie, il était tombé dans la stylisation, la caricature, l'invraisemblance des traités et des soties. Il se propose maintenant de ramener la littérature à la vie, une vie riche, fourmillante, tout en peignant des adolescents qui ne soient pas lui. En paix avec lui-même, il peut alors passer du plan personnel au plan général et même social.

Le monde des traités avait été purement symbolique, abstrait. Dans les Nourritures terrestres, Gide s'était déjà en apparence oublié lui-même pour se tourner vers le monde, pour observer et pour chanter la terre et ses richesses. Mais lorsqu'il exhortait Nathanaël à regarder autour lui, il insistait pour "que l'importance soit dans [s]on regard et non dans la chose regardée" (R, 155). Le monde ne prenait de valeur qu'en tant qu'il suscitait une réaction du spectateur, son lyrisme, son enthousiasme. Dans les récits, les adolescents étaient coupés du monde extérieur, ils vivaient dans des vases clos - Fongueusesmare, le Château de la Quartfourche, La Brévine - où fermentaient et explosaient les drames. Enfin, Gide avait situé Lafcadio dans l'univers irréel de la sotie, avec ses personnages grossis, simplifiés - des caricatures - avec ses coups de théâtre, ses coïncidences impossibles, ses invraisemblances.

Maintenant, Gide, ayant débrouillé le fouillis de sa personnalité complexe, parvient avec succès à observer les autres, à s'intéresser à eux, et, quand il s'agit d'adolescents, à les comprendre totalement car lui-même est resté très proche d'eux. Son Journal de 1920 révèle une connaissance des jeunes, fondée sur l'observation dont lui-même est devenu

maintenant capable, comme il l'affirme dans une conversation avec Roger Martin du Gard: "Il y a très peu de temps que j'ouvre enfin les yeux sur la vie, sur les êtres (...). Jusqu'à la quarantaine, je puis dire que je ne me suis jamais soucié d'observer ce qui se passait autour de moi (...). Je vivais comme un aveugle" (Martin du Gard, 23).

Mais il affirme également n'avoir jamais été un réaliste, s'opposant en cela à Roger Martin du Gard (CAG 4, 321). Relisant la Guerre et la Paix de Tolstoï, il déclarait à Madame Théo: "Je me rends compte que c'est décidément le réalisme que je n'aime pas, quel qu'il soit. Je ne puis me passer de fantastique" (CAG, 4, 158). Et pourtant il ajoute: "Eh bien! (...) si je réussis mon roman, c'est malgré tout à ça que je voudrais qu'il ressemble, par le côté touffu, sautes brusques d'un milieu dans un autre sans transitions, ni explications" (id., 158). Quant au fantastique, il a également sa place dans le roman grâce à l'introduction du diable et de l'ange. Les coïncidences et les invraisemblances sont loin d'être inexistantes dans les Faux-Monnayeurs. Quel hasard que ce soit justement son neveu qu'Edouard surprenne en train de subtiliser un livre! Et comme il est heureux que le billet de consigne qu'il a laissé tomber soit ramassé justement par Bernard, qui se trouve suivre le couple Edouard - Olivier. La pension Azaïs semble être un lieu de passage où bien des protagonistes ont séjourné à un moment ou à un autre. Quelle coïncidence que Pauline ait placé ses enfants en pension chez les parents de Laura, jeune fille avec qui son fils aîné, Vincent, aura justement une liaison, à Pau, Laura dont Edouard a été amoureux et qu'il a encouragée à épouser Douviers bien qu'elle ne l'aimât point. Edouard et même Strouvilhou ont séjourné à la pension Azaïs. Ce dernier est également passé à l'hôtel de Saas-Fée où sont descendus Edouard, Bernard et Laura. Vincent et Passavant ont fréquenté la même école. Nous avons l'impression que tout le monde se connaît, que tout le monde est lié.

Et pourtant, l'univers où Gide situe les adolescents de son roman nous frappe par sa vérité, par sa vie. Le monde extérieur, le milieu social ont de l'importance car ils permettent de comprendre les adolescents que l'écrivain, s'inspirant des romans anglais ou russes, a situés dans un monde touffu, réel. La multiplicité des événements, des lieux, des personnages, des scènes, donnent l'impression du foisonnement, de la diversité de la vie. L'auteur introduit dans les Faux-Monnayeurs des adultes, des adolescents, des enfants, des individus, des familles, un narrateur qui s'exprime souvent à la première personne, mais aussi des bribes de monologue intérieur, des dialogues, un journal intime, des lettres, des récits. Comme le note Jean Prévost: "Il fait broussailler

son talent pour paraître plus touffu et plus riche; multiplie sur son espalier les surgeons sauvages, pour dire: c'est la nature, c'est la vie" (B, 23, 26).

La simultanéité temporelle - le romancier nous montre différents événements se passant au cours de la même soirée en divers lieux - traduit la complexité de la vie, comme le fait la divergence des optiques: des consciences différentes réagissent diversement aux mêmes faits; les relations de Vincent et de Laura, par exemple, sont perçues différemment par Olivier, Bernard, Armand, Edouard. Cette différence de points de vue révèle la personnalité de chaque observateur et est expliquée par la diversité des tempéraments tout autant que par leur situation par rapport à ces relations. Lorsque Gide nous fait entrer dans le monde complexe des rapports humains, il atteint un réalisme psychologique qui annonce les tentatives du Nouveau Roman.

Comme l'indique Michel Raimond,

le renouvellement des Faux-Monnayeurs, en ce qui concerne la psychologie, tient à ce que Gide la trouve là où elle est, c'est à dire dans les relations avec autrui. Il annonce même des tentations bien ultérieures 'd'infra-psychologie' (c'est à dire des imperceptibles mouvements d'âme que cause en nous toute présence humaine) dans cette notation profonde, sous son aspect anodin, du 13 janvier 1921 (JFM, 36): 'Bien veiller toujours à ce qu'un personnage ne parle que pour celui à qui il s'adresse' (Raimond, 346).

Ainsi, Olivier, par exemple, s'exprime différemment selon qu'il s'adresse à Bernard, ou à Armand, qu'il se trouve en présence d'Edouard ou de Passavant et de ses comparses.

Pour donner l'impression que ses adolescents vivent dans un monde bien réel, Gide les plonge brusquement au milieu d'une conversation. Par exemple, au Luxembourg, Bernard entend des bribes de conversation entre des lycéens que nous ne connaissons pas et que nous ne rencontrerons plus jamais, à l'exception de deux d'entre eux (R, 935-936). Ou bien quand le romancier fait pénétrer Bernard dans une salle remplie du monde, nous ne percevons que quelques passages de la conférence qui s'y donne (R, 1210).

Gide entrouvre la porte sur différentes destinées, sur différents drames et la referme aussitôt, car il faut dans le roman comme dans la vie "des personnages inutiles, des gestes inefficaces, des propos inopérants" (JFM, 31). Nous entrevoyons à peine Cécile Profitendieu dont Molinier nous apprend le mariage par la suite, ou Phiphi, dont le père est sénateur, et que Georges a rencontré pendant les vacances; nous

n'entr'apercevons qu'un instant l'étrange Cob-Lafleur dont l'entrevue avec Passavant est relatée par Armand, ou bien le candidat reçu au Baccalauréat et qui pleure - "Bernard savait qu'il venait de perdre sa mère" (R, 1208). En effet, affirme Gide, " la vie nous présente de toutes parts, quantité d'amorces de drames, mais il est rare que ceux-ci se poursuivent et se dessinent comme a coutume de les filer un romancier. Et c'est là précisément, l'impression que je voudrais donner dans ce livre" (JFM, 104). L'écrivain lui-même a entrevu des drames sur lesquels le rideau a été tiré avant que tout soit expliqué. Il relate, dans le Journal des Faux-Monnayeurs, que sa curiosité avait été vivement éveillée au cours d'un voyage en train par une jeune infirme à moitié paralysée qui voyageait dans le même compartiment que lui. La tante de cette jeune fille avait commencé à lui raconter son histoire mais avait été malheureusement interrompue par le porteur qui venait l'aider. Le romancier n'avait jamais connu le commencement ni la fin de ce drame (JFM, 60-64).

Parmi les trente-cinq personnages qui peuplent le monde des Faux-Monnayeurs, les adolescents y sont plus de vingt - très différents non seulement les uns des autres, mais aussi, dans la plupart des cas, de l'adolescent que Gide avait été. Parmi eux, six jouent un rôle important: Bernard, Olivier, Armand, Sarah, Georges, Boris. Ainsi Gide ne peint plus l'adolescent seul ou dans un couple, mais le situe au milieu d'une multitude d'autres jeunes, l'intègre dans une famille, et insiste sur l'importance de la formation reçue dans cette famille pour chacun de ces jeunes. Même si, en beaucoup d'occasions, ses adolescents sont présentés deux par deux - Olivier-Bernard, Olivier-Armand, Bernard-Armand, Bernard-Sarah, Boris-Bronja, Boris-Georges, etc...., le romancier orchestre de grandes scènes d'ensemble - au jardin du Luxembourg, lors du mariage de Laura ou de la soirée des Argonautes, sur les bancs de la pension Vedel par exemple.

Gide, qui fréquentait depuis longtemps les enfants Allégret, et toujours très proche des jeunes, avait entendu s'exprimer les adolescents de cette génération: il fait parler ses collégiens avec un naturel frappant; il reproduit leurs automatismes, leur argot, même leurs grossièretés, avec fidélité, d'une manière très convaincante (R, 936, 1127-1128, 1138...). Il s'entraînait à inscrire dans ses carnets des conversations qu'il avait surprises. Nous en trouvons des exemples dans le Journal des Faux-Monnayeurs lorsqu'il note "tous-venants" les propos d'une grosse dame et de son mari (JFM, 90-91), ou sa conversation avec le jeune lycéen d'Henri-IV (JFM, 44-45). Ces notes lui servaient ensuite.

Un critique a pris l'écrivain à partie pour avoir fait parler ses personnages "comme des livres, comme Monsieur André Gide en personne" (René Gillouin, B, 23, 37). Mais est-il étonnant d'entendre, par exemple, Bernard et Olivier dissenter longuement sur La Fontaine, ou sur l'esprit de la France, après une épreuve de littérature? (R, 1143-1144). Nous trouvons, au contraire, tout à fait normal qu'un candidat frais-sorti d'une salle d'examen, et encore tout rempli de son sujet, veuille savoir comment son ami aurait traité la question et expose lui-même sa thèse dans les termes qu'il vient d'employer dans son devoir. Il est naturel que des lycéens doués et imbus de littérature discutent de questions littéraires.

Il existe de rares occasions cependant où les expressions que Gide prête à ses adolescents sonnent faux, où leurs attitudes ne semblent pas naturelles: il est assez inattendu de trouver dans la bouche de Bernard, un garçon de dix-sept ans, que le romancier présente comme franc, sans affectation, loin d'être efféminé, l'expression mièvre: "Tu es un amour!" (R, 953), lorsqu'il s'adresse à un camarade du même âge! Nous sommes étonnés par la réaction spontanée d'Olivier qui, craignant que Bernard ne commette une sottise, "éclate en sanglots" et "étreint convulsivement" son ami (R, 952). Plus tard, Bernard nous surprend également lorsque, se rendant compte qu'il a blessé Laura, il éclate lui aussi en sanglots! La réaction d'Armand lorsqu'il ramasse le petit mouchoir taché de sang dans la chambre de Sarah est pour le moins surprenante!

Ces fautes de ton sont pourtant assez rares et pourraient être justifiées par les intentions de Gide. En effet, comme nous le verrons plus loin, l'affectation devant les autres est un trait de caractère chez les jeunes que Gide a noté et entend signaler. Mais en général, dans les Faux-Monnayeurs, il reproduit avec réalisme la manière de s'exprimer et de se comporter des adolescents.

Pour ce qui est de leur apparence physique, s'il laisse au lecteur le soin d'imaginer les adolescents les plus importants, Gide dit vouloir "décrire avec précision et accuser fortement les comparses épisodiques" (JFM, 71). En effet, il donne des détails précis sur ces derniers. Il nous apprend que Dhurmer est "un petit barbu à pince-nez" "sensiblement plus âgé" que les autres lycéens (R, 935), que Ghéridanisol, lui-même "un peu plus âgé que les autres" (R, 1136), n'est "ni très grand, ni particulièrement fort" (ibid.).

Cependant, plutôt que de décrire ses adolescents, l'auteur préfère dans certains cas, créer des impressions: ainsi il se dégage une impression

de grande jeunesse et de franchise de Bernard, que Laura voit comme un enfant encore "aux yeux si francs, au front si clair, aux gestes si craintifs, à la voix si mal assurée" que sa crainte disparaît (R, 1034).

Armand donne l'impression de la souffrance, de l'inquiétude. Observant le jeune homme, Edouard est frappé par l'"expression de souci profond qui se cachait derrière sa méchante ironie. Le visage d'Armand s'était affiné; son nez se pinçait; se busquait sur ses lèvres amincies et décolorées" (R, 1125). La transformation des traits d'Armand révèle la tournure cynique, grinçante qu'a pris le caractère du jeune homme.

De Ghéri se dégage une impression inquiétante. Gide peint avec des couleurs ténébreuses cet adolescent "brun de peau, aux cheveux noirs, aux yeux noirs" (R, 1136) qui incarne le mal. Son oncle, Strouvilhou, était lui-même un adolescent sombre et sinistre, lorsqu'il fréquentait la pension Vedel: il avait troublé et révolté le brave Azaïs en le menaçant d'un ton hargneux: "De l'ombre, c'est ça que je porte, Monsieur le Pasteur. Je vous couvre d'ombre" (R, 1013). Ghéridanisol comme Strouvilhou a pour ancêtre le peu rassurant Protos des Caves. Lui aussi, à la pension que fréquentait Lafcadio, "semblait ruminer alors de noirs projets" (R, 742). Il était lui aussi l'"un des plus âgés" (R, 737) et "paraissait encore plus que son âge" (R, 742). Ces adolescents inquiétants sont supérieurs aux autres par leur intelligence, leurs dons. Tout comme Protos avait un jour décidé de "passer par-dessus la tête des forts-en-thèmes" (R, 737), Ghéridanisol trouve "rigolo de passer par-dessus les forts-en-thèmes de sa classe et de décrocher tous les prix" (R, 1199).

L'impression menaçante et sinistre qui caractérise Ghéridanisol contraste avec l'air de douceur que Gide attribue à un autre adolescent, Gontran de Passavant, qu'il décrit directement comme le ferait tout romancier traditionnel. "Ses cheveux blonds (...) flottent sur ses tempes. Il a quinze ans; son visage presque féminin n'exprime que de la tendresse encore, et de l'amour" (R, 965). Gontran de Passavant, a mené "triste vie depuis la mort de son père (...). Toutes ses qualités se sont repliées; il travaille. Un secret désir l'éperonne, de prouver à son frère qu'il vaut mieux que lui" (R, 1136), etc., et le romancier poursuit sa présentation directe et traditionnelle du jeune garçon.

Dans d'autres cas, Gide s'attache à indiquer des ressemblances ou des différences. Edouard est "à peine un peu plus grand qu'Olivier, l'allure à peine un peu moins jeune" (R, 995). Sarah ressemble à Laura: "C'était le même front, les mêmes lèvres ... ses traits il est vrai, respiraient une grâce moins angélique" (R, 1169). L'écrivain laisse

le lecteur libre, alors, d'imaginer ses jeunes adolescents. De plus, pour les nuancer, pour donner d'eux une image plus bigarrée, plus vraie, Gide les présente à travers le regard de plusieurs protagonistes. Son intention, sans doute, est en même temps d'inquiéter, de dérouter le lecteur qui ne pourra appréhender facilement l'adolescent. Olivier, tel que le voit le timide Lucien Bercaïl est différent du garçon qui fond en larmes devant Bernard (R, 952). Celui-ci est étonné de découvrir dans le Journal d'Edouard un Olivier très différent de celui qu'il connaît. "Comme Olivier se montrait différent avec eux de ce qu'il se montrait avec lui! ... Dans cette chambre de Sarah, sur ce lit, Bernard aurait-il reconnu son ami?" (R, 1023). Chacun se montre sous un jour particulier selon son interlocuteur.

Enfin pour conférer à ses adolescents principaux plus de vie, plus de profondeur, plus de mystère, Gide les recule, amenant plutôt les "comparses épisodiques" (JFM, 71) au premier plan, "pour distancer d'autant les autres" (*ibid.*):

Ne pas amener trop au premier plan - ou du moins pas trop vite - les personnages les plus importants, mais les reculer, au contraire, les faire attendre. Ne pas les décrire, mais faire en sorte de forcer le lecteur à les imaginer comme il sied (JFM, 70-71).

Il découle de cette règle paradoxale que plus un adolescent est important, moins clairement on doit le voir. Ainsi, continue le romancier,

dans cette première scène du Luxembourg, je fais parler les indifférents; Olivier est le seul qui monologue. On ne doit pas l'entendre; à peine l'entrevoir; mais déjà l'aimer un peu, s'attacher à lui et souhaiter de le voir et de l'entendre. Le sentiment doit ici précéder la connaissance (JFM, 71).

Malheureusement, la méthode de Gide n'est pas toujours très efficace, elle n'est pas couronnée de succès quand il s'agit d'Olivier et de ses relations avec autrui. Le romancier veut faire partager au lecteur sa prédilection - évidente - pour Olivier; pour cela il laisse libre cours à l'imagination du lecteur, suggérant plutôt que décrivant les traits et le caractère de cet adolescent en qui nous pourrions projeter notre propre vision. Mais, il ne parvient pas à justifier sa propre admiration comme celle des autres protagonistes pour cet adolescent. Olivier est très beau, c'est un fait que tous constatent: Armand le

compare à un Adonis (R, 1018). Pauline s'exclame: "Comme il est beau" (R, 1186). Edouard, le regardant apparemment endormi, le trouve "plus beau que jamais" (R, 1018). Mais sûrement tout le charme d'un individu ne réside pas seulement en sa beauté physique. Le narrateur note l'impression qui se dégage de sa personne, son air d'extrême jeunesse, d'intelligence, de réserve:

Son visage presque enfantin encore, et son regard révèle la précocité de sa pensée. Il rougit facilement. Il est tendre. Il a beau se montrer affable envers tous, je ne sais quelle secrète réserve, quelle pudeur tient ses camarades à distance (R, 935).

Cette impression reste trop floue. L'auteur ne réussit pas à préciser ce qui fait l'attrait d'Olivier, à montrer pourquoi non seulement Edouard mais aussi Bernard, Passavant, Lucien Bercaïl et les autres le trouvent si séduisant, si intelligent, l'aiment et l'admirent tant. Rien de ce qu'il dit ou fait n'explique un tel ravissement chez ceux qui l'approchent. Au contraire, Olivier nous frappe par sa vanité, sa mièvrerie, sa faiblesse de caractère, sa petitesse que le narrateur signale d'ailleurs lorsqu'il relate la réception de la lettre de Bernard, de Saas-Fée, par Olivier, le dépit de celui-ci, sa rage (R, 1070). Le narrateur montre Olivier sensible à la flatterie: "J'ai cru comprendre (...) qu'il était un peu vaniteux. Sensualité, dépit, vanité, quelle prise sur lui cela donne" (R, 1110).

Mais lorsqu'Edouard note dans son Journal qu'il "aime à sentir chez Olivier tant de curiosité, d'impatiente insatisfaction du passé" (R, 1007), le lecteur n'a pas eu la moindre indication, la moindre preuve de ces qualités! Nous pouvons comprendre, lorsque Passavant assure Olivier qu'il a été "très frappé de la maturité et de la sûreté de [son] jugement" (R, 1042), qu'il essaie de s'attirer les bonnes grâces du jeune homme en le flattant. Mais Edouard n'a pas de raison d'être faux dans son Journal lorsqu'il écrit qu'Olivier a commenté très finement les quelques pages de son livre qu'il lui a lues (R, 1202). Ni ces remarques "judicieuses" (ibid.), ni les propos qui avaient frappé Passavant ne sont cités. Nous, lecteurs, aurions bien aimé en avoir connaissance. Si Olivier émet de brillantes pensées, il ne le fait jamais devant nous. Il est possible qu'Edouard ait gardé son objectivité et n'ait pas été influencé par son sentiment pour Olivier; mais, encore, le lecteur aimerait bien en être juge! Alors que l'attitude d'Edouard envers Olivier est explicitée grâce à son Journal, le lecteur est très souvent laissé dans le noir quand il s'agit

d'Olivier: Edouard, par exemple, surpris un jour qu'il suivait Olivier, note leur gêne mutuelle dans son Journal, et ajoute: "Certainement il était ennuyé d'avoir été rencontré" (R, 1031). Mais à cette occasion, Gide ne dévoile pas les pensées d'Olivier.

L'écrivain avait noté dans le Journal des Faux-Monnayeurs un trait de caractère positif qu'il voulait attribuer à Olivier et qui aurait pu justifier son admiration et nous la faire partager: une exigence d'authenticité, de sincérité: "Olivier, dit-il, tenait à grand souci de ne parler point de ce qu'il ne connaissait guère" (JFM, 76); au contraire, les amis de Passavant n'hésitaient pas à "proférer des jugements péremptaires sur des livres qu'ils n'avaient point lus" (ibid.). Malheureusement, le romancier n'a ni inséré, ni illustré dans son roman ce commentaire tout à l'avantage d'Olivier, préférant sans doute attribuer au seul Bernard cette qualité d'authenticité.

Gide a effacé tout ce qui pouvait préciser le caractère d'Olivier, qu'il voulait tracer d'un trait à peine appuyé, qu'il voulait entourer d'une auréole de poésie, de mystère. Cette "érosion des contours" (R, 1080) provoque un écart entre l'impression que veut créer l'auteur et celle que suscite Olivier, personnage sans consistance, trop fuyant, surtout par contraste avec Bernard, positif, réel. Le lecteur reste insatisfait, mal à l'aise; Olivier déçoit. Nous l'"entrevoyons" à peine, il est vrai, mais nous avons des difficultés à nous attacher à lui comme l'entendait l'écrivain (JFM, 71). Ce dernier n'a pas réussi à imposer son jeune héros comme celui-ci s'est imposé à lui. Gide affirme ne pas vouloir contrôler ses personnages. "Le mauvais romancier, proclame-t-il, construit ses personnages; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir; il les entend parler dès avant que de les connaître" (JFM, 97-98). Encore faudrait-il, lorsque le personnage a une présence si réelle pour l'écrivain, que celui-ci réussisse à communiquer sa conviction au lecteur. Gide dit avoir "écrit le premier dialogue entre Olivier et Bernard (...) sans du tout savoir ce qu'[il] ferai[t] de ces personnages ni qui ils étaient" (JFM, 98). "Il se sont imposés à moi quoi que j'en aie", dit-il (ibid.). Mais dans le cas d'Olivier, il ne réussit pas à nous convaincre de la profondeur, de la consistance du jeune garçon. La règle que se donne Gide, mentionnée plus haut, n'est pas sans danger, surtout pour un écrivain qui éprouve des difficultés à extérioriser ses créations intérieures, à leur donner corps, même avant de les soumettre à une forme littéraire. Gide, lui-même l'admet: "Cet effort de projeter au dehors une création intérieure, d'objectiver le sujet (avant d'avoir à assujettir l'objet) est proprement exténuant" (JFM, 29).

Si dans le cas d'Olivier, sa technique aboutit à un échec, c'est sans doute parce qu'il est resté trop étroitement attaché à sa création, qu'il a été gêné pour caractériser son jeune héros par le trouble qu'il ressentait lui-même. Il n'a pas pu l'objectiver, le détacher de lui suffisamment pour le rendre convaincant.

En face d'Olivier, Gide présente également à travers plusieurs regards, un autre adolescent, Bernard, dont il nous donne également une image nuancée. Albéric Profitendieu sent en Bernard quelque chose "de neuf, de rude, et d'indompté" (R, 945). "Olivier admire immensément son ami. Il le sait de caractère résolu" (R, 952). Nous le voyons différemment à travers les yeux de Laura, lorsqu'il se présente à elle, à l'hôtel où elle s'est réfugiée. Elle aperçoit alors un enfant "aux yeux francs, au front si clair, aux gestes si craintifs, à la voix si mal assurée, que devant lui, déjà cédait la crainte à la curiosité, à l'intérêt," (R, 1034). A ce moment, nous glissons imperceptiblement du regard de Laura et de sa réaction à l'opinion du narrateur qui s'immisce dans le roman: c'est lui qui généralise lorsqu'il ajoute "et à cette irrésistible sympathie, qu'éveille un être naïf et très beau" (ibid.). Une autre fois, Bernard lui-même s'examine avant de se présenter devant le préposé à la consigne, lorsqu'il veut retirer la valise d'Edouard; nous le voyons comme lui-même se perçoit, "heureux d'avoir pour lui sa bonne mine, l'élégance de son costume, la distinction de sa tenue, la franchise de son sourire et de son regard" (R, 995-996). Mais ici encore, le narrateur s'introduit pour exprimer une vérité d'ordre général, une maxime encore: "Enfin ce je ne sais quoi dans l'allure où l'on sent ceux qui, nourris dans le bien-être, n'ont besoin de rien, ayant tout" (R, 995). Edouard, à un autre moment, laisse paraître, par son sourire, qu'il trouve Bernard "charmant" (R, 1039), alors qu'"une flamme extraordinaire anim[e] son discours et ses traits" (ibid.). Après avoir rapporté l'opinion et le sentiment de plusieurs personnages, le narrateur intervient directement lui-même au chapitre sept de la deuxième partie pour délinéer d'une manière beaucoup plus précise, le caractère de Bernard. "Beaucoup de générosité l'anime. Je sens en lui de la virilité, de la force; il est capable d'indignation ..." etc. (R, 1110).

Dans le cas de Bernard, l'impression du narrateur coïncide avec celle que Gide réussit à créer chez le lecteur. Ainsi, quoique le romancier ait utilisé une multiplicité de points de vue pour présenter Bernard, l'impression que nous avons de lui est beaucoup plus cohérente que celle qui se dégage d'Olivier. L'auteur était beaucoup moins affectivement engagé vis-à-vis de sa création que dans le cas d'Olivier.

Ainsi Gide oppose en Bernard et Olivier deux natures différentes: l'une ouverte, franche, directe, se forçant vers l'authenticité, l'autre, timide, secrète, renfermée, et d'autant plus difficile à saisir que l'auteur intentionnellement nous cache ses pensées. Ce dernier s'est donné la peine de placer ses deux adolescents dans deux situations familiales subtilement différentes, sans doute parce qu'il a voulu expliquer par leurs antécédents la personnalité de chacun de ces jeunes, pour montrer qu'il existe une relation étroite entre le tempérament de ces adolescents et la formation qu'ils ont reçue, d'une part, et le milieu dans lequel ils ont été élevés de l'autre.

CHAPITRE VII

LES FAUX-MONNAYEURS - 2 - : L'ADOLESCENT

DANS LA FAMILLE

Gide semble trouver deux obstacles au plein développement et à l'ouverture de l'enfant: d'une part l'atmosphère familiale, de l'autre la personnalité du père de famille. Et quoiqu'il ait réfuté la thèse de Barrès, quoiqu'il ait parfois récusé l'automatisme de ces influences, leur impératif, il explique lui-même sa propre nature partagée, ses exigences contraires et ses perpétuels débats par son origine, par la présence en lui de deux sangs, de deux provinces, par l'influence de deux hérédités, tout autant que par l'atmosphère familiale qui l'avait imprégné. "Est-ce ma faute à moi si votre Dieu prit si grand soin de me faire naître entre deux étoiles, fruit de deux sangs, de deux provinces et de deux confessions?" (J, I, 959) demande-t-il.

Et justement dans les Faux-Monnayeurs Gide non seulement dénonce mais, pour la première fois illustre l'influence néfaste de la famille sur les enfants, influence qu'il a déplorée tout au long de sa vie. A propos de Marc Allégret, par exemple, il s'afflige que tant de spontanéité, de joie soit compromis par l'éducation, l'atmosphère du milieu. Le romancier met en scène une grande variété d'adolescents différents les uns des autres qu'il situe dans des familles bien distinctes. Jusqu'ici, il avait laissé celles-ci dans un arrière-plan assez vague, assez obscur, quoique, dans Isabelle, déjà, il eût peint avec suffisamment de détails l'atmosphère dans laquelle vivait Casimir pour que nous comprenions ce qu'était devenu l'enfant. Dans les Faux-Monnayeurs, Gide s'efforce de préciser les ascendants des adolescents principaux, sans doute avec l'intention d'établir une relation directe entre le comportement et même la nature de chacun d'eux et ses origines, sa formation, son éducation, son milieu. Il est évident que les parents jouent un rôle essentiel dans le développement de leurs enfants, et dans son roman Gide semble s'être attaché à individualiser assez précisément les pères et les mères de ses adolescents, pour nous permettre d'expliquer la personnalité de leurs rejetons. Sans doute des adolescents différents ne réagissent pas de la même manière à une même situation, les enfants de mêmes parents qui ont reçu en germe les mêmes vertus, les mêmes tares, qui ont été élevés dans le même foyer par le même père sévère ou faible, la même

mère frivole ou pieuse, deviennent des individus très différents les uns des autres. Dans la famille Vedel par exemple, Rachel et Laura se sont soumises, résignées, Sarah et Armand se sont rebellés; chez les Molinier, Georges est un révolté, tandis qu'Olivier est un faible qui se laisse facilement influencer; toutes sortes de facteurs impondérables sont entrés en jeu dans le développement de ces adolescents. Pourtant dans chaque cas, nous retrouvons certaines constantes.

L'atmosphère d'hypocrisie et de mensonge qui règne dans les familles que Gide met en scène dans les Faux-Monnayeurs affecte les adolescents et déchaîne leur révolte: cette révolte, caractéristique il est vrai, de la jeune génération d'après-guerre, anti-conformiste, anarchiste et cynique, est symptomatique du malaise qui règne alors et du rejet par les jeunes des anciennes valeurs.

Parmi les révoltés, les plus jeunes, tels que Georges et Phiphi, cherchent encore leur voie. Leur personnalité n'a pas encore pris forme, leur destin n'est pas encore engagé. Ainsi, après le suicide de Boris, Georges, horrifié par la noirceur de Ghéridanisol, et par sa propre responsabilité dans cette mort, regagne le foyer paternel. "Il se jeta dans les bras de sa mère, et Pauline eut un élan de reconnaissance vers Dieu qui, par ce drame affreux, ramenait à elle son fils" (R, 1245): le jeune délinquant n'est pas encore perdu.

Mais ils sont marqués à jamais, ceux qui, comme Armand, ont atteint la limite de l'adolescence et qui, à la recherche d'un absolu, n'ont trouvé autour d'eux que fausses valeurs et mensonges. "Certes, fait dire Gide à Edouard, dans son Journal, il n'est pas de geôle (intellectuelle) dont un vigoureux esprit ne s'échappe; et rien de ce qui pousse à la révolte n'est définitivement dangereux" (R, 1021). Mais justement, comme nous le verrons, Armand n'ayant pas cet "esprit vigoureux", ne peut échapper à cette atmosphère empestée. Ne reconnaissant aucune valeur positive, il ne dépassera pas le stade d'une révolte destructive. Mais nous reviendrons sur le cas complexe d'Armand.

La rébellion d'une autre révoltée, Sarah, est déclenchée aussi par l'hypocrisie et le mensonge qui règnent chez elle comme par la "contrainte familiale qui avait tendu son énergie, exaspéré ses instincts de révolte" (R, 1165): "Elle était résolue à conquérir sa liberté, à s'accorder toute licence, à tout oser. Elle se sentait prête à affronter tous les mépris et tous les blâmes, capable de tous les défis" (ibid.). C'est en Angleterre que Sarah va chercher son émancipation, là où Gide lui-même abandonnant sa femme, jetant au vent toute prudence, avait eu la hardiesse d'accompagner Marc Allégret en 1918. Dans ce pays de

libération, Sarah va "chauffer à blanc son courage" (ibid.). Son émancipation la mène très loin si l'on veut bien croire les sous-entendus assez transparents d'Armand le jour du mariage de Laura, lorsque dans son ébriété il révèle que dans la chambre que Sarah partage avec la jeune pensionnaire anglaise, on a mis deux lits "pour la forme; mais c'était assez inutile" (R, 1014). La jeune anglaise joue le rôle de perversisseur auprès de Sarah qu'elle débauche; en effet, celle-ci a dû triompher "de sa modestie naturelle et de bien des pudeurs innées" (R, 1165) pour s'affranchir de la sorte:

Sarah est beaucoup plus émancipée que la courageuse mais timide et réservée Geneviève des Caves. Mais elle n'a pas réfléchi lucidement, constructivement à un mode de vie acceptable comme le fera la Geneviève du récit de 1936: en effet, c'est après mûre réflexion, conformément à ses principes et en toute lucidité que cette dernière décide d'avoir un enfant dont elle veut que le père soit l'homme qu'elle a choisi parce qu'elle l'admire - peu importe qu'il soit déjà marié. Sarah s'est arrêtée au stade de la rébellion: tous ses actes sont une affirmation de soi irréfléchie, en opposition directe aux valeurs acceptées dans son milieu. "Par une sorte de protestation préventive, elle cultivait en elle un facile mépris pour toutes les vertus domestiques" (R, 1165). Elle "ne consentait à voir dans le mariage de Laura qu'un lugubre marché, aboutissant à l'esclavage" (ibid.). Gide esquisse déjà les questions du féminisme qu'il abordera dans Geneviève. Sarah conteste la supériorité de l'homme: "Elle ne voyait point en quoi celui qu'elle pourrait épouser lui serait supérieur. N'avait-elle point passé des examens, tout comme un homme? N'avait-elle point, et sur n'importe quel sujet, ses opinions à elle, ses idées?" (ibid.).

Ainsi, l'atmosphère infectée qui règne dans sa famille a gauchi le caractère de la jeune fille qui, par rébellion, prend automatiquement le contrepied des principes qu'on lui a enseignés.

L'autre facteur capital intervenant dans l'évolution de l'enfant, et mis en lumière par Gide est la personnalité du père de famille. L'écrivain paraît attribuer une très grande responsabilité au père dans le développement de l'enfant: il semble que ce soit lui, plus que la mère qui détermine la nature de l'enfant, surtout le fils, et décide de son destin.

Gide nous apprend que le vieux Passavant a été un homme dur, autocratique, qui "a fait souffrir tout le monde autour de lui, ses gens, ses chiens, ses chevaux, ses maîtresses" (R, 964). C'est en un mot une personnalité forte. En donnant ces détails sur le père, le

romancier ne cherche-t-il pas à expliquer le personnage cynique, blasé, superficiel qu'est devenu Robert de Passavant? Robert confie à Vincent: "Mes premiers élans vers lui, du temps que je ne connaissais pas la retenue, ne m'ont valu que des rebuffades qui m'ont instruit" (ibid.).

Enfant, Robert de Passavant avait sans doute un tempérament spontané, affectueux, chaleureux; mais ses élans ont été découragés par un père dur, froid, cruel, sans tendresse. Il a alors appris à se protéger derrière le cynisme et l'insensibilité. Le vieux Passavant a donc déformé le caractère de son fils aîné. Quant au cadet, Gontran, sa mère est morte alors qu'il avait cinq ans, et son père s'est à peu près désintéressé de lui. Il a grandi tout seul. "J'ai si peu connu papa" (R, 965), dit-il à Séraphine, sans se rendre compte de l'avantage que cela présente pour lui. Il a été élevé par une étrangère, la bonne Séraphine, simple mais affectueuse, qui l'entoure de soins et d'affection, et aux côtés de qui il a la chance de croître librement. Après d'elle, "Gontran bavarde volontiers, encore qu'il ne puisse parler avec elle de presque rien de ce qui lui tient à coeur" (R, 1137). Au moins, son libre développement n'a pas été entravé par quelque influence néfaste. Aussi, est-il devenu un adolescent autonome, sérieux, quelque peu solitaire et renfermé. "Toutes ses qualités se sont repliées" (ibid.). "A la pension, il ne se laisse pas entamer par les autres; il écoute plaisanter ses camarades d'une oreille distraite et se refuse souvent à leurs jeux" (ibid.).

Adolescent équilibré, il aime la lecture, mais aussi les sports, quoique de préférence solitaires. La nécessité de ne compter que sur soi-même a développé en lui un caractère fort et indépendant: il cherche à "affermir" son esprit (ibid.). "C'est de lui-même et par libre choix qu'il est entré en pension" (R, 1136), "car un secret désir l'éperonne, de prouver à son frère qu'il vaut mieux que lui" (ibid.). La personnalité de Gontran n'ayant pas été gauchie par l'influence d'un père qui pour lui a été, pour ainsi dire, inexistant, Gontran est libre de se définir comme il veut. Il a choisi de le faire par réaction contre son frère aîné.

Nous avons été frappés, dans les Faux-Monnayeurs, par l'existence d'une caractéristique que les jeunes faibles, déséquilibrés ou délinquants possèdent en commun et qui, pour Gide, permet peut-être d'expliquer, leur personnalité: soit l'absence du père, soit sa faiblesse et son manque d'autorité est une constante qui affecte le caractère des adolescents comme Armand, Georges, Boris, Olivier.

Gide utilise pour déterminer ses adolescents, un principe de psychologie élémentaire: l'importance de la personnalité du père dans

le développement de l'enfant. L'écrivain disait retrouver beaucoup de lui-même en sa fille Catherine: "C'est très curieux de se retrouver dans un petit être, dans des traits très profonds et justement ceux qu'on serait tenté de me dénier," dit-il à la Petite Dame (CAG, 4, 261).

Edouard exprime l'opinion de son auteur lorsqu'il se réjouit que l'enfant de Laura n'aura pas pour père le faible Douviers, "un peu faible, peut-être, s'exclame Edouard avec condescendance à propos de Douviers; mais tout de même très bien" (R, 1106).

Armand, tout comme Sarah, s'est révolté contre son milieu et sa famille. Mais alors que la révolte a fait se "cabrer" le caractère de Sarah, elle a "replié" (R, 1021) celui d'Armand. Celui-ci illustre les ravages que peut causer en une "nature fine et sensible" (R, 1019) une éducation puritaine, rigide: elle l'a poussé à étouffer en lui toute spontanéité pour obéir à une morale paralysante, étroite, à s'adonner à l'examen de conscience qui a encouragé chez lui la manie de l'introspection. De plus, les dommages chez ce garçon ont été aggravés par l'absence, pendant les années de formation si importantes, d'une personnalité forte à laquelle s'identifier: en effet, le père d'Armand, le pasteur Vedel, presque toujours absent, n'a joué aucun rôle dans l'éducation de ses enfants, n'a pas eu le temps de s'occuper d'eux. Edouard le note dans son Journal: "Le digne homme est incessamment en partance, requis par mille soins, mille soucis, sermons, congrès, visites de pauvres et de malades" (R, 1123). Et sa femme remarque: "Il se donne tellement aux autres qu'il ne lui reste plus rien pour les siens" (ibid.). Nous retrouvons ici le pasteur de la Symphonie pastorale. Armand souffre de l'indifférence de son père, comme du manque de communication entre eux deux. Il confie amèrement à Olivier:

Tu comprends qu'il a d'autres soucis que de s'inquiéter des habitacles de son fils. Il est très épatant, mon papa. Il sait par coeur un tas de phrases consolatrices pour les principaux événements de la vie. C'est beau à entendre. Dommage qu'il n'ait jamais le temps de causer ... (R, 1159).

L'adolescent dissimule sa souffrance derrière le sarcasme. Cette attitude cynique et amère est récente. "Il n'y a pas longtemps qu'il est comme ça" (R, 1021) assure Olivier à Edouard. En effet, si Armand considérait son père d'un oeil naïf lorsqu'il était enfant, la faculté de raisonner et de juger accompagnant l'adolescence, il a pu se rendre compte que l'agitation fébrile voulue de son père, son apparente dévotion, cachaient un grand égoïsme, la peur "d'y voir clair", le refus de faire face aux

problèmes familiaux, en fait, de la faiblesse. Armand affirme encore à Olivier:

Quant à Papa, il s'en remet au Seigneur; c'est plus commode. A chaque difficulté, il tombe en prière et laisse Rachel se débrouiller. Tout ce qu'il demande, c'est de ne pas y voir clair. Il court; il se démène; il n'est presque jamais à la maison (R, 1128).

Armand a conscience de la faiblesse, des insuffisances, du manque de conviction de son père qui "s'imagine qu'il croit, parce qu'il continue à agir comme s'il croyait" (R, 1230). Voilà pourquoi, si, étant jeune, il n'avait pas pu s'identifier à un père toujours absent, plus tard, il n'a pas voulu se reconnaître en un père qu'il méprise, trouver en lui un exemple à imiter. Et il refuse catégoriquement de suivre les traces de son père. Ses parents avaient voulu qu'il devînt pasteur - il s'y était violemment opposé (R, 1021, 1031).

Ainsi Armand a repoussé la religion que représente son père, et qui l'a si profondément marqué: "Tu ne sais pas ce que peut faire de nous une première éducation puritaine. Elle vous laisse au coeur un ressentiment dont on ne peut plus jamais se guérir" (R, 1232).

"L'horreur, la haine de tout ce qu'on appelle vertu" (R, 1232) pousse le jeune homme à pervertir autrui: c'est lui qui pousse Sarah dans les bras de Bernard, après le banquet des Argonautes. Armand est sans doute le Z du Journal des Faux-Monnayeurs qui "par haine contre ce rigorisme dont lui-même n'a jamais pu s'affranchir (...) travaille à débaucher et pervertir les enfants du pasteur" (JFM, 22); ce Z est peut-être aussi Gide lui-même.

Lorsqu'il lui arrive d'éprouver des sentiments généreux, spontanés, Armand les étouffe. "Son esprit n'est appliqué qu'à détruire; du reste, c'est contre lui-même qu'il se montre le plus acharné; tout ce qu'il a de bon en lui, de généreux, de noble ou de tendre, il en prend honte" dit Bernard de lui (R, 1140). Fondamentalement bon, généreux, sensible, il a été gauchi, aigri par l'éducation qu'il a reçue: il aime ses soeurs et souffre des conséquences que l'impécuniosité a sur leur vie; il se rend compte que le manque de dot a forcé Laura à épouser un homme médiocre dont elle n'est pas éprise. Il est conscient des sacrifices de Rachel qu'il aime et respecte. Lorsqu'Olivier l'invite au banquet des Argonautes, il pense immédiatement à Sarah car il sait qu'elle s'y amusera. Et pourtant, c'est lui qui dévoile à Rachel la liaison Bernard-Sarah qu'il avait, en fait, provoquée, sachant pertinemment qu'il ajoute

ainsi au poids de ses soucis - "J'agis toujours de manière à offenser sa vertu," (R, 1231) admet Armand; "et l'oculiste qui lui recommande de ne pas pleurer!" (ibid.). Le discordant épisode du petit mouchoir taché de sang déjà mentionné (R, 1177) qui nous fait sursauter, et qui paraît "faux, outré" à Elisabeth Van Rysselberghe (CAG, 4, 218), Gide refuse de le supprimer parce qu' "il trouve précisément que ce côté cyniquement discord, de mauvais goût, grinçant est bien dans le caractère d'Armand" (ibid.). Mais la réaction du jeune homme à la découverte du petit mouchoir n'en est pas moins surprenante!

Le vieil Azaïs, à qui le pasteur Vedel a délégué ses responsabilités, n'a pas offert à Armand l'exemple d'une personnalité forte à laquelle il aurait pu s'identifier. Le digne homme s'isole dans sa tour d'ivoire; coupé du réel, de son bureau au troisième étage de la pension, "il domine de haut la cour et surveille les allées et venues des élèves" (R, 1014), et à cause de son intransigeance, il n'encourage aucune communication entre les enfants et lui. En vérité, c'est aussi par faiblesse que, "enfoncé dans la dévotion" (R, 1016), ayant perdu "le sens, le goût, le besoin, l'amour de la réalité" (ibid.), il préfère lui aussi fermer les yeux sur ce qui se cache de trouble, d'équivoque, de vicieux, derrière l'apparence de la vertu. Par impuissance, ne pouvant faire face à la réalité qui lui fait peur et lutter contre les difficultés de la vie, il met en avant de hautes idées morales derrière lesquelles il dissimule sa lâcheté; le recours constant à la loi morale est en vérité un signe d'impuissance mais il lui donne l'illusion de la puissance, et lui permet de dominer. Il préfère accepter le mensonge, pourvu que l'ordre et qu'une apparence de vertu soient respectés. Comme le dit Edouard des dévots, "l'éblouissement de leur foi les aveugle sur le monde qui les entoure, et sur eux-mêmes" (ibid.); et il continue: "Je reste ahuri devant l'épaisseur de mensonge où peut se complaire un dévot" (ibid.). L'enseignement du pasteur, comme son intransigeance appelle le mensonge des enfants, celui de Georges, par exemple: "Je suis convaincu que le petit l'a fourré dedans, et qu'il n'y a pas un mot de vrai dans tout cela, pense Edouard. Mais comment Georges eût-il pu répondre différemment? ... " (R, 1017). Avec sa lucidité Armand a percé à jour son grand-père comme son père. En fait, par faiblesse Azaïs n'exige aucun effort réel de ses pensionnaires, puisque, incapable de mettre en vigueur des valeurs authentiques, il se satisfait d'un semblant de vertu.

Ainsi Armand n'ayant pu s'identifier à son père, ni à son grand-père, n'a pas conscience de son identité propre; s'il sait ce qu'il ne

veut pas être, il n'a pas idée de ce qu'il est ni de ce qu'il veut être. Et en effet, Armand frappe le lecteur comme étant un être mou, flottant, sans poids; il manque de confiance en lui-même, et reste divisé, insuffisant, cynique, amer, incapable d'action.

Michel, l'immoraliste, avait admiré et tendrement aimé son père (R, 373); il s'était identifié à cet homme fort, assez sûr de lui pour se passer de Dieu, puisqu'il était athée (ibid.). Trouvant en son père une image de lui acceptable, Michel avait volontiers suivi ses traces. Au moment de sa libération, ce n'est que parce que sa personnalité était bien définie d'abord, et qu'il avait une idée très nette de lui-même, que Michel peut changer, peut faire de lui-même un être nouveau. Il se définit alors en opposition avec celui qu'il avait été. Parce que cette première image de lui-même était inexistante chez Armand, il ne peut affirmer son identité après sa révolte, et ainsi se libérer de son passé. Il doit donc macérer dans ses rancunes, son amertume, aigrir avec la conscience de ses insuffisances, car Armand a surtout "le sentiment de ses manques - manque d'argent, manque de forces, manque d'esprit, manque d'amour" (R, 1162). Sa grande lucidité est dirigée non seulement vers autrui, mais aussi vers lui-même. Lorsque tel Narcisse, il contemple son image dans une glace, il n'y voit "qu'une tête de raté" (R, 1161); "je sais que je ne suis qu'un salaud, affirme-t-il; et je n'ai jamais cherché à poser pour autre chose" (R, 1128). Tout comme André Walter, il souffre de la maladie de l'introspection - toujours une partie de lui-même observe et juge l'autre. Armand est un André Walter vieilli, aigri, cynique, qui dépense le plus clair de son intelligence et de son énergie à s'examiner pour détecter le moindre signe de non-authenticité. Il jette le doute sur tous les sentiments et toutes les croyances - les siennes comme celles d'autrui. "Quand on est ainsi divisé, déclare-t-il à Olivier, comment veux-tu qu'on soit sincère?" (R, 1229). "Quoi que je dise ou fasse, toujours une partie de moi reste en arrière, qui regarde l'autre se compromettre, qui l'observe, qui se fiche d'elle et la siffle ou qui l'applaudit" (ibid.).

Gide lui-même, nous l'avons vu, souffrait de cette division de soi, de ce dédoublement; il le constate dans Si le Grain: "C'est que toujours une partie de moi tire en arrière qui regarde l'autre et se moque et qui lui dit: 'Va donc! Tu n'es pas si malheureux que ça!'" (J, II, 610).

Armand, comme Lafcadio, ne peut prendre ni lui-même ni la vie au sérieux. "Comme si chacun de nous ne jouait pas, plus ou moins sincèrement et consciemment, s'exclame-t-il devant Olivier. La vie, mon vieux, n'est qu'une comédie. Mais la différence entre toi et moi, c'est que moi,

je sais que je joue" (R, 1229). Lafcadio, être également flottant, sans attaches, mais qui n'avait pas reçu une formation puritaine, était pourtant capable d'action - aucune chaîne, aucune contrainte n'avait entravé son épanouissement, la pleine expression de soi. Il était, en fait, capable de commettre n'importe quelle action, même un meurtre, sans hésitation, sans réfléchir. Au contraire, chez Armand la réflexion arrête l'action: il ne peut agir sans immédiatement mettre en doute l'authenticité de ses sentiments et de ses motifs. Le dédoublement de la personnalité, dû à la pratique de l'examen de conscience qui est encouragé par la religion protestante, et qui divise l'être, aboutit donc chez cet adolescent à une impuissance à agir puisque, à chaque moment, le spectateur en lui juge, critique et paralyse l'acteur. Armand dans sa lucidité est conscient de cette incapacité - il avait même pensé écrire un "traité de l'insuffisance", "mais naturellement, déplore-t-il, je suis insuffisant pour l'écrire" (R, 1162). Gide avait présenté cette situation sur le mode humoristique dans Paludes: pour se forcer à agir, Tityre qui s'analyse constamment au lieu de vivre, tient un agenda où il inscrit à l'avance tout ce qu'il doit faire, mais que naturellement il ne fait pas. Comme l'indique Jean Delay, chez Tityre, comme chez Armand, il y a "insuffisance instinctive, insuffisance de l'élan vital dont la source coule trop faiblement et dont le flux est trop vite tari par une obsédante conscience de soi, par une obsédante réflexion" (Delay, II, 410). Cette maladie de la volonté, décrite par Pierre Janet sous le nom de psychasténie, s'accompagne en effet du sentiment d'irréalité, d'étrangeté, d'inconsistance, de manque, de stérilité, de monotonie, enfin d'ennui (id., 407).

Ainsi Armand, incapable d'agir, ne pouvant secouer sa lucidité destructrice, est profondément malheureux. Il ne se suicide pas, mais par cynisme, pour détruire le peu de respect de soi qui peut lui rester, pour mettre le comble au dégoût de lui-même, il entre au service de Passavant, un homme dont il dit à Olivier: "Il est à faire vomir, ton Passavant" (R, 1278). Armand est attiré par la bonne santé mentale, le naturel de Bernard, dont "il semble rechercher [la] présence" (R, 1140), et dont l'ouverture et la saine franchise, comme des bouffées d'air salubre, peuvent peut-être dissiper les effluves empoisonnées de son marasme; comme Sophroniska l'exprime, "un regard clair nettoie la conscience, comme un rayon de lumière purifie une eau infectée" (R, 1073).

Les adolescents gidiens coupés d'autrui, incapables de communication, s'épanchent généralement dans un journal intime - ce qui n'est pas le cas d'Armand, - nous ne l'entendons pas non plus pratiquer le monologue intérieur,

comme Lafcadio. Mais ses conversations avec autrui se réduisent, en fait, à de longs monologues puisque, parlant à bâtons rompus, il ne laisse pas à autrui l'occasion de parler; son flot de paroles, à peine interrompu par quelques remarques brèves de ses interlocuteurs, révèlent sa tension intérieure, et compense le silence auquel l'absence ou l'indifférence de son père qui "ne causait" guère, l'avait contraint dans sa jeunesse. Les deux longues tirades d'Armand lorsque Rachel qui vient d'emprunter 1 400 francs d'Edouard, va affronter le répétiteur insatisfait, ne sont interrompues que par une brève interjection indignée d'Edouard (R, 1128). Lorsqu'Olivier lui rend visite dans sa chambre à la pension Vedel, Armand fait presque entièrement les frais de la conversation, pendant qu'Olivier, péniblement impressionné, se tait: sa longue tirade de plus de trois pages dans l'édition de la Pléiade, (R, 1158-1161) n'est coupée que par deux questions d'Olivier: "Et tu n'as rien écrit d'autre que ça?" (R, 1160) - "Tu ne peux donc pas parler sérieusement?" (R, 1161), et une injonction: "Tais-toi donc, mon vieux; cesse de blaguer. Si tu crois que je trouve ça drôle ..." (ibid.). A la fin de cette conversation, Olivier intervient plus fréquemment, mais encore avec de brèves interjections, questions, ou affirmations (R, 1162-1164). Armand a le monopole de la conversation ici, comme à la fin du roman, alors qu'ayant accepté de travailler pour Passavant, il rend visite à Olivier convalescent (R, 1226-1233): celui-ci ne peut que placer quelques brèves opinions ou questions.

Ainsi les flots de paroles d'Armand ne servent pas de véhicule à la communication qui implique échange, ouverture; or, nous l'avons vu, Armand se livre rarement à autrui, il révèle rarement son angoisse. "Il est très malheureux et (...) c'est pour cacher cela qu'il se moque" (R, 1021). Son but est de choquer, d'étonner autrui par ses paradoxes, de heurter les bienséances par ses vérités scandaleuses, manière de se venger du mensonge et de l'hypocrisie qui ont marqué son enfance. Ainsi, élevé dans une atmosphère de mensonge, ayant pour père un être faible et indifférent, sans aucune personnalité forte à laquelle s'identifier, Armand est et restera un introspectif faible, incapable d'action, un raté.

Boris, le petit fils de La Pérouse présente un autre exemple de l'influence du père et de l'effet pernicieux de la famille et de l'éducation reçue sur une nature sensible. Grâce aux détails que donne Gide, il est possible de déceler que le père de Boris, comme celui d'Armand, était un être faible; d'une part, nous laisse deviner Gide, parce que son père était lui-même un être sans force de caractère - le professeur de piano ne pouvait tenir tête à sa femme; plus tard il est incapable de contenir

les jeunes pensionnaires; lorsqu'il décide de se tuer, il n'en a pas le courage - d'autre part, nous laisse entrevoir Gide, parce que le fils La Pérouse est le produit du désaccord entre ses parents et de l'adulation de sa mère; lorsqu'il était jeune, celle-ci lui "apprenait à mentir" (R, 1028), confie le vieux professeur à Edouard; elle lui "passait tout" (ibid.), elle se ligait avec lui contre son père: "Chaque fois que je voulais morigéner mon fils, affirme La Pérouse, madame de La Pérouse prenait son parti contre moi" (ibid.). Plus tard le fils La Pérouse ne montre aucune vigueur morale et ne sait faire face à ses responsabilités. Comme le Jacques de la Symphonie pastorale, il se trouve être le rival de son père - le professeur de piano comme le pasteur s'était épris de son élève, - "une jeune Russe (...) à qui je m'étais beaucoup attaché" (ibid.), confie-t-il à Edouard et à qui "je n'ai pas pu (...) pardonner de m'avoir trompé" (R, 1029). Le fils La Pérouse ne s'efface pas devant son père, comme Jacques l'avait fait, mais s'il triomphe, c'est avec l'aide de sa mère, grâce aux mensonges, à la cachotterie, à la ruse. Il n'affirme pas ses droits, ne tient pas tête à son père, ne montre ni la franchise, ni la droiture de Jacques puisqu'il ne revendique pas ouvertement la femme qu'il aime. Et une fois que l'enfant est né, il n'agit pas d'une manière honnête et responsable envers la mère de son fils, puisqu'il vit plusieurs années avec elle et meurt sans l'avoir épousée, la laissant dans une "grande misère" (ibid.), "obligée de gagner sa vie" (R, 1073), en montant sur les planches, en "chant[ant] dans les concerts, dans les casinos" (ibid.), après avoir été une pianiste incomparable. Pour nous faire comprendre en partie Boris, Gide esquisse la silhouette d'un père sans volonté, sans rigueur morale un être mou, insouciant, passif, qui n'a pas offert à son jeune fils l'exemple d'un caractère fort.

D'autre part, la société de sa mère est également néfaste pour l'adolescent: elle "ne lui vaut rien" (R, 1073) affirme Sophroniska, la vie d'artiste que mène la mère de Boris et qu'elle lui fait partager, "l'atmosphère factice du théâtre", "l'état d'exaltation continuelle" (ibid.) où elle l'entretient, sont propices à aggraver le déséquilibre du jeune garçon faible, nerveux.

Cet adolescent débile a donc recherché la présence d'êtres plus âgés ou plus forts que lui. Il s'est laissé d'abord entraîner par Baptistin Kraft "d'un ou deux ans plus âgé que lui, qui l'a initié à des pratiques clandestines" (R, 1097). Comme tout caractère faible, ne pouvant faire face à la réalité, Boris a trouvé refuge dans la chimère et l'illusion que procurent ces "pratiques clandestines" (ibid.). Boris

s'est consolé "de l'absence réelle par la présence illusoire" (R, 1097) en "s'hallucin[ant] à plaisir" (ibid.). André Walter avait de même, lorsqu'Emmanuèle était morte, suppléé à l'absence par "la présence illusoire", préférant l'illusion aux aléas d'une présence réelle. "Elle meurt donc il la possède" (CAW, 129) avait-il déclaré.

A Saas-Fée, l'angélique Bronja est "le vrai médecin de Boris" (R, 1076), dit sa mère. Elle représente tout ce qui est pur, vertueux, bon, pour cet enfant complexé qui se fait horreur. Dans sa faiblesse, il accepte de se laisser guider par elle: symboliquement, un jour, à Saas-Fée, il est conduit, les yeux fermés par Bronja jusqu'au lieu où tous les deux vont prier "Dieu et la Sainte Vierge de [l']aider à ne plus être méchant" (R, 1072). Mais pour qu'elle ne soit pas souillée par son impureté, il interpose un bâton entre lui et elle. Comme Armand, Boris n'éprouve que du dégoût pour lui-même.

Pour guérir le jeune malade, Sophroniska présente son vice à Boris "comme une des formes de la paresse" (R, 1099). Elle pense qu'il suffit de lui faire honte "d'avoir pu préférer la possession de biens imaginaires à celle des biens véritables qui sont (...) la récompense d'un effort" (ibid.). Justement, cet effort, un caractère faible n'est pas capable de le fournir. Edouard se rend compte que Boris n'a pas guéri, comme le croit Sophroniska: "La maladie s'est simplement réfugiée dans une région plus profonde de l'être comme pour échapper au regard inquisiteur du médecin" (R, 1100-1101). Forcé de tous côtés, effrayé par sa mère, traqué par Sophroniska, Boris va trouver dans le mysticisme une soupape d'échappement; Edouard le note dans son Journal, "la branche mystique, le plus souvent, c'est à de l'étouffement qu'on la doit. On ne peut échapper qu'en hauteur" (R, 1153). Boris maintenant rejoint Bronja dans le mysticisme: les deux enfants "conversent avec les anges et revêtent leur âme de suaires blancs" (R, 1101). La forme d'évasion de Boris n'a fait que changer de nature: ce n'est plus dans l'extase de la volupté qu'il cherche refuge, mais dans celle du mysticisme. Cette chimère le détourne encore de l'effort et de la réalisation de soi dans la lutte contre le réel. Edouard se rend bien compte que "cette nouvelle 'béatitude de l'âme' que recherche à présent Boris n'est pas très différente après tout, de celle qu'il provoquait d'abord par artifice" (ibid.). "Elle ne le détourne pas moins de l'effort et de la réalisation" (ibid.); elle encourage également un retrait de la vie. Edouard suggère d'envoyer Boris à la pension Azaïs parce que, là, il devra faire face à la réalité d'un monde concret, réel - à la réalité du travail et de l'effort qui le guériront des effets de sa "paresse mentale", de sa faiblesse de volonté.

Mais Boris tombe victime de l'imprudence, de l'aveuglement d'Edouard. Gide critique la mauvaise foi du romancier dont la "curiosité", le besoin d'"expérimenter sans cesse" (R, 1108), vont provoquer le drame final. Edouard, nous dit l'auteur, "ne consent plus à considérer que la protection, le renfort et l'appui que la précaire pureté de l'enfant peut trouver dans l'austérité du vieil Azaïs" (R, 1109). Or il "sait l'air empesté qu'on (...) respire [à la pension Azaïs] sous l'étouffant couvert de la morale et de la religion" (R, 1108). Il sait que l'austérité d'Azaïs ne cache que faiblesse, impuissance et mensonge.

Boris est donc pris dans les filets de la Confrérie des Hommes Forts. La force, l'assurance de Ghéridanisol aime le jeune garçon - "il est toujours à regarder de mon côté" (R, 1236) se vante Ghéri. Un peu plus âgé que les autres (R, 1136), plus mûr, plus avancé dans ses études, celui-ci "fai[ct] centre" (ibid.), s'impose. Son influence est telle que Phiphi, autre adolescent faible, "se laisse mener par [lui] jusqu'à n'oser plus éprouver un seul sentiment personnel" (R, 1236). Boris aurait pu trouver compréhension et protection auprès de Gontran qui a un caractère ferme, indépendant, qui ne se laisse pas "entamer" par les autres (R, 1137); mais Boris est beaucoup plus attiré par le trio Ghéridanisol-Georges-Phiphi, surtout lorsque ceux-ci forment la Confrérie des Hommes Forts dont la seule raison d'être n'est d'abord "que le plaisir de n'y point admettre Boris" (R, 1238). Ghéri ne pouvait inventer torture plus subtile, piège plus séduisant pour attirer Boris, car appartenir à une société secrète, surtout une société d'hommes forts, confère à un être faible l'illusion de la force, fait naître en lui le sentiment d'appartenir à une élite qui partage un secret, d'être supérieur à la masse ignorante, flatte le goût de l'héroïsme. Ce désir de devenir un homme "fort" pousse Boris à faire partie de la Confrérie surtout au moment de dépression et de bouleversement qui suit le décès de Bronja, l'apparition incompréhensible du talisman, et la rechute du jeune garçon dans le vice.

Boris, être faible, a besoin des autres; il veut appartenir, tout comme Olivier, être faible aussi, qui connaît bien "ce sentiment affreux (...) de demeurer en marge" (R, 1174). Souffrant du dédain de ses camarades, Boris est prêt à risquer "n'importe quoi de dangereux, d'absurde pour un peu de considération" (R, 1237). De plus, son suicide - car il a certainement l'intuition que le revolver est chargé et que le sort va le désigner et il accepte de se laisser tuer - est motivé par son désir d'obtenir la considération de la Confrérie des Hommes Forts, de se prouver à lui-même comme de montrer aux autres qu'il est digne

d'admiration. C'est, comme le dit Jean Delay, "à l'échelle enfantine, une protestation de la volonté de puissance, un besoin de se revaloriser à ses propres yeux" (Delay, II, 631). L'acte final de Boris représente une affirmation de soi, l'affirmation désespérée d'un être faible. Comme l'acte soi-disant "gratuit" de Lafcadio, "il est intimement motivé par le désir de se prouver à lui-même ce dont il est capable" (id., 630).

Gide s'attache à recréer également l'atmosphère de la famille Molinier. Les enfants Molinier sont aussi le produit d'une éducation fondée sur les doubles valeurs, sur le mensonge, dans un foyer où le père est un être au caractère faible, et sans vigueur morale. Oscar proclame certaines valeurs, mais n'en tient aucun compte dans sa vie. Magistrat, il prétend respecter des principes, mais en réalité il s'en moque: "Voyons, voyons, mon ami, s'exclame-t-il devant Profitendieu; nous savons, vous et moi, ce que devrait être la justice et ce qu'elle est. Nous faisons pour le mieux, c'est entendu; mais si bien que nous fassions, nous ne parvenons à rien que d'approximatif" (R, 939). Le seul souci d'Oscar Molinier est de garder l'apparence de la respectabilité. L'ironie de Gide est mordante lorsqu'il révèle la bêtise, l'aveuglement, l'étroitesse d'esprit de cet homme qui se félicite des fréquentations de ses enfants, qui se flatte devant Edouard que ceux-ci aient

heureusement une tendance naturelle à ne se lier qu'avec ce qu'il y a de mieux. Voyez Vincent avec son prince; Olivier avec le comte de Passavant ... Georges, lui, a retrouvé à Holgate un petit camarade de classe, (...) un garçon de tout repos; son père est sénateur de la Corse (R, 1117).

Par contre, il se méfie de Bernard Profitendieu: "Il n'y a lieu d'attendre rien de bon d'un enfant né dans ces tristes conditions (...). Le fruit du désordre et de l'insoumission porte nécessairement en lui des germes d'anarchie ..." (R, 1118). La femme d'Oscar, intelligente, consciente du mal que peut faire à ses enfants la faiblesse de caractère de leur père, "apporte tous ses soins, déclare Edouard, à pallier les insuffisances et les défaillances d'Oscar, à les cacher aux yeux de tous; et surtout aux yeux des enfants. Elle s'ingénie à permettre à ceux-ci d'estimer leur père" (R, 1153). Ce père de famille n'a aucune autorité sur ses enfants, il ne peut imposer aucune discipline. "Oscar, lui, cède toujours, déplore Pauline; il me cède, à moi aussi" (R, 1154). "Mais lorsque je crois devoir m'opposer à quelque projet des enfants, leur résister, leur tenir tête, je ne trouve près de lui nul appui" (ibid.),

ajoute-t-elle. Dans la famille Molinier, c'est la mère et non le père comme dans la famille La Pérouse, qui essaie sans succès d'ailleurs, de tenir tête aux enfants. Pauline elle-même est un être faible qui ne peut faire front à ses enfants. Elle leur donne le meilleur exemple du mensonge en prétendant ne pas connaître la double vie de son mari, en faisant semblant de les croire quand ils mentent. Par faiblesse, elle tolère, elle leur cède, contre son meilleur jugement. Elle n'approuvait pas le départ d'Olivier avec Passavant: "Ce monsieur Passavant, à dire vrai, ne me plaît guère. Mais, que voulez-vous? Ce que je vois que je ne puis pas empêcher, je préfère l'accorder de bonne grâce" (R, 1154), avoué-t-elle à Edouard. En "ferm[ant] les yeux" (ibid.), en faisant celle qui ignore, elle encourage le mensonge de ses enfants, leur dévoiement. Elle sait, par exemple, qu'Olivier est de retour à Paris. "[Il] se cache de moi, dit-elle. Quand je le reverrai, il se croira forcé de me mentir, et je ferai semblant de le croire, comme je fais semblant de croire son père chaque fois qu'il se cache de moi" (ibid.). Dans le cas du vol du billet de cent francs, par lâcheté, par "peur de devoir être trop sévère", "ou de ne pas savoir l'être assez" (R, 1156), elle n'a pas confronté Georges. Pourquoi s'étonner alors de voir dans le regard de Georges, alors qu'il travaille auprès d'elle, au lieu d'affection, du défi? Avec son "air d'assurance", où Pauline ne voit qu'"insouciance", "cynisme", "présomption" (R, 1187 -1188), il nargue son impuissance.

Mais Pauline est prête à donner un autre père à ses enfants - Edouard, à qui elle demande de jouer ce rôle de père, sans se douter du danger que cela présente. "J'ai souvent pensé (...) qu'à défaut de leur père, vous pourriez parler aux enfants" (R, 1155) suggère-t-elle à son demi-frère. L'attitude ultérieure de Pauline qui accepte si facilement les rapports de son fils avec Edouard, est la preuve d'une compréhension, d'une ouverture d'esprit peu commune, assez peu vraisemblable, il faut l'avouer. Ce dernier signale cependant l'emportement de Pauline à la fin de son entretien avec lui, emportement qui révèle les réticences de la mère. Elle "prenait son parti beaucoup moins facilement qu'elle ne le disait de mes rapports avec Olivier" (R, 1189) pense Edouard. Lui-même préfère interpréter sa colère différemment, comme une preuve de jalousie, comme la prise de conscience amère que ses enfants lui ont échappé malgré tous ses efforts pour gagner leur confiance.

Gide semble donc vouloir indiquer que le mensonge et l'hypocrisie qui règnent dans la famille Molinier, liés à la veulerie du père, à son manque d'autorité, ont provoqué d'une part la révolte du plus jeune, d'autre

part la faiblesse de caractère des deux aînés - situation semblable à celle de la famille Vedel. Le romancier indique que les solutions de facilité auxquelles recourt Pauline, son désir de maintenir une apparente entente, le laxisme d'Oscar comme son manque de vigueur morale, ont fait de Vincent et d'Olivier des êtres faibles. Certes, comme il le fait dire à Edouard, "l'éducation qui contrarie l'enfant, en le gênant le fortifie" (R, 1021), et "les plus lamentables victimes sont celles de l'adulation" (ibid.). "Vincent et Olivier ont de très bons et très nobles instincts et s'élancent dans la vie avec une vision très haute de ce qu'ils doivent faire; - mais ils sont de caractère faible et se laissent entamer" affirme Gide dans le Journal des Faux-Monnayeurs (JFM, 78). Ce qui ressort du roman est leur faiblesse, leur veulerie. Il est rare que nous voyions se manifester ces "nobles instincts". De plus, aucune personnalité puissante n'a neutralisé les caractéristiques héréditaires transmises. Si seulement Vincent et Olivier avaient pu être élevés par un homme autre que leur père, s'ils avaient eu la chance d'être bâtards! Au contraire, cette faiblesse héritée a été aggravée par le même trait chez le père Molinier. Les enfants sont pris dans un cercle vicieux. Il n'y a pas d'issue, semble conclure Gide, à moins qu'une influence extérieure, étrangère, ne vienne briser ce cercle. Cécile Delorme affirme: "La première définition que l'enfant reçoit de lui-même à travers ce qu'est son père ne l'enferme que s'il consent à se laisser renfermer, que s'il est trop faible pour rompre" (Delorme, 26). Elle n'établit pas de rapports immédiats, directs, entre la personnalité de l'enfant et celle du père. "Chacun des deux, continue-t-elle, est ce qu'il est et chacun ne peut que constater qu'il se reconnaît ou ne se reconnaît pas en l'autre, qu'il veut ou ne veut pas être l'autre" (id., 31). Il nous paraît clair, au contraire, surtout dans les Faux-Monnayeurs, que Gide a voulu indiquer qu'il existe une relation étroite entre le caractère du père et celui du fils. Il semble vouloir dire: "Tel père, tel fils". Ainsi, parce qu'Oscar est un faible, Vincent et Olivier sont faibles: en effet, Vincent est facilement influencé; trop lâche pour faire face à ses responsabilités vis-à-vis de Laura, il l'abandonne. Il accepte de livrer son frère à Robert de Passavant. Il se laisse mener par Lady Griffith.

Olivier est également doué d'un caractère faible, facilement influençable. Gide le présente non comme un adolescent de seize ans, mais comme un très jeune enfant timide, rougissant, tendre, émotif, souvent au bord des larmes, ou même éclatant en sanglots: glacé par la froideur apparente d'Edouard, Olivier voudrait "se jeter dans les bras de son oncle et pleurer" (R, 994); ou bien, pour dissiper tout malentendu

entre lui et Edouard, "il se jetterait à son cou, il pleurerait peut-être" (R, 1153), s'il pouvait le revoir avant le banquet des Argonautes. A un autre moment, "il éclate en sanglots; étreint convulsivement Bernard" (R, 952).

La faiblesse d'Olivier provoque l'instinct protecteur de Bernard pourtant du même âge, qui se comporte comme un grand garçon envers son petit frère sans défense: il le console en l'embrassant, lorsqu'Olivier sanglote (ibid.), et il veille à ce qu'il ne prenne pas froid (R, 953), le force à se remettre au lit. Edouard éprouve les mêmes sentiments protecteurs pour Olivier: "Il eût voulu [le] serrer dans ses bras et [le] dorloter comme un enfant" (R, 994).

Justement l'innocence, la faiblesse, la grande jeunesse d'Olivier attirent ceux qui l'approchent. Sa dépendance aussi: l'adolescent a besoin de l'affection d'autrui. "Sa grande faiblesse venait de ceci qu'il avait beaucoup plus besoin de l'affection de Bernard, que celui-ci n'avait besoin de la sienne" (R, 1144), indique le narrateur.

Comme ceux d'une fillette, ses gestes sont câlins, affectueux; s'il attire par sa gentillesse, il étonne parfois: pendant la cérémonie religieuse du mariage de Laura, il prend la main d'Edouard et la retient longuement dans la sienne (R, 1008) - geste inattendu de la part d'un garçon de seize ans -. Edouard la sent qui "palpit[e]" comme un oiseau dans la [s]ienne" (ibid.).

Olivier est plutôt passif; il parle et agit rarement devant le lecteur - nous l'avons vu. En fait, comme un caméléon il prend la couleur de celui près de qui il se trouve, il se laisse facilement "entamer" (JFM, 77), quoi qu'il en dise! (R, 1172). "Son caractère peu à peu se déforme. Il commet des actions profondément contraires à sa nature et à ses goûts" (JFM, 77). Mais justement, nous ne voyons jamais cette nature fondamentalement bonne se manifester. Il n'est peut-être pas aisé pour un adolescent, à moins d'être très fort de caractère, de juger objectivement et de condamner un généreux protecteur qui vous flatte et vous achète par ses cadeaux; de plus, la jalousie, la rage, le dépit de n'avoir pas été choisi pour accompagner Edouard en Suisse expliquent l'attitude d'Olivier. Mais celui-ci se laisse trop facilement altérer par son bienfaiteur: si Olivier reste avec Passavant, prévoit le narrateur, le comte "va l'abîmer, c'est sûr. Rien n'est plus pernicieux pour lui que cet enveloppement sans scrupules" (R, 1110). D'abord, Passavant avait flatté en Olivier le goût du luxe et de l'élégance; il avait renouvelé sa garde-robe et l'avait initié à l'art de se vêtir avec goût tout comme l'oncle de Gesvres avait enseigné à Lafcadio l'art d'être élégant. Puis il a fait

perdre à Olivier la notion des valeurs humaines: la considération pour autrui, le respect d'autrui. Olivier devient dur et insensible comme Robert. Il prend pour de l'esprit la goujaterie de Passavant, il trouve amusante sa plaisanterie sans goût, son attitude odieuse envers les prostituées de l'Olympia. L'ascendant de Passavant sur lui est tel qu'il transforme même ses principes moraux: Olivier ne trouve plus de raison de condamner le comportement de son frère vis-à-vis de Laura, surtout après que celui-ci est si gentiment intervenu auprès de la famille pour permettre à Olivier d'accompagner Robert: "Je ne puis croire, écrit Olivier à Bernard, que, dans la circonstance à laquelle ta lettre fait allusion, il ait agi comme un mufle" (R, 1102).

La vanité d'Olivier qui le rend une proie facile aux visées de Passavant est révélée par le ton pompeux qu'il prend pour annoncer dans sa lettre à Bernard, avec importance, que Passavant l'a choisi comme rédacteur en chef de la nouvelle revue: "Après quelques délibérations, j'ai accepté d'assumer ces fonctions dont le Comte Robert de Passavant m'a jugé digne" (ibid.). Il a tôt fait d'adopter les idées littéraires de son protecteur: il partage l'avis de celui-ci qui émet l'opinion qu'une jeune revue ne doit pas être "pudibonde" (ibid.), mais doit contenir "quelque chose de très libre et d'épicé" (ibid.); l'exploitation du sensationnel pour s'attirer les lecteurs ne le rebute pas. Le jeune Molinier répète sans vergogne des opinions que Passavant avait lui-même empruntées ailleurs; et les exprime devant Bernard qui n'est d'ailleurs pas dupe. Il a conscience de cette faiblesse en lui: "Après d'Edouard, ce qu'il avait de meilleur en lui s'exaltait. Après de Passavant, c'était le pire; il se l'avouait à présent; et même ne l'avait-il pas toujours reconnu? Son aveuglement près de Passavant, n'avait-il pas été volontaire?" (R, 1172). Et le sursaut de vertu d'Olivier rappelle celui de Gide qui, après avoir été "tout prêt à suivre Lord Alfred Douglas dans ses essais de 'vie inimitable'" (Boisdeffre, 251), d'abord "intéressé" par lui, fasciné par la dissolution et les dérèglements de celui-ci (J, II, 599) avait fini par être écoeuré par "le spectacle de tant de sottise, de dissipation, de cruauté" (Boisdeffre, 252). "La vue de ce que Gide risquait de devenir s'il suivait Douglas [avait] suffi à le dégriser" (id., 251). De même, la présence d'Edouard dégrise Olivier, excite son aversion pour Passavant. "Sa gratitude pour tout ce que le comte avait fait pour lui tournait à la rancoeur. Il le reniait éperdument" (R, 1172). A présent qu'il est auprès d'Edouard, Olivier pense trouver sollicitude, compréhension, générosité désintéressée.

Pour la deuxième fois dans son oeuvre romanesque, Gide bannissant toute prudence, tout ménagement de l'opinion publique, dote sans aucune ambiguïté l'un de ses jeunes héros d'un penchant homosexuel - Lafcadio avait déjà manifesté des goûts semblables (R, 824). Mais Gide ne présente pas ce penchant comme acquis, comme la conséquence de la faiblesse de caractère du père, puisqu'il considère l'"appétit" homosexuel comme "irrépressible", "enfoncé dans la chair même", en un mot comme un "goût" inné, "naturel" (Corydon, 50).

Les indications de Gide du penchant homosexuel d'Olivier sont d'abord discrètes. Au jardin du Luxembourg, Olivier "rougit en voyant approcher Bernard et quitt[e] assez brusquement une jeune femme avec laquelle il causait" (R, 935) - geste déjà significatif. La révolusion que cause en lui sa visite à la fille de moeurs légères, présentée par Dhurmer, est excessive et révélatrice. "J'avais envie de cracher, de vomir, de m'arracher la peau, de me tuer", avoue-t-il à Bernard (R, 953). Olivier est froid, indifférent avec les jeunes filles - avec Sarah par exemple; il a soin d'assurer Edouard qu'il n'est pas amoureux de la jeune fille (R, 1021). Au contraire, il est beaucoup plus tendre, plus aimant, envers son ami Bernard. Les précisions que Gide se complait à donner, au chapitre six de la première partie, lorsque Bernard et Olivier dorment ensemble, sont ambiguës et révélatrices. Olivier

pendant leur sommeil, ou du moins pendant le sommeil de Bernard, s'était rapproché, et du reste l'étroitesse du lit ne permet pas beaucoup de distance; (...) Bernard n'a qu'une courte chemise de jour; en travers de son corps, un bras d'Olivier opprime indiscrètement sa chair. Bernard doute un instant si son ami dort vraiment (R, 975).

Par ces détails, Gide semble vouloir indiquer que les gestes d'Olivier sont accomplis non pas involontairement pendant le sommeil, mais délibérement.

Enfin, la réaction d'Olivier à la réception de la lettre de Bernard est tout à fait claire. Gide précise que les "sentiments hideux" que fait naître en Olivier cette lettre, "le dépit", le "désespoir", la "rage" (R, 1070) sont naturellement, d'une part, la conséquence de sa jalousie - Olivier "se sentait à la fois supplanté dans le coeur de Bernard et dans celui d'Edouard" (ibid.) - mais d'autre part sont provoqués surtout par le fait qu'Edouard et Bernard "couchent dans la même chambre"! (ibid.). "Que n'imaginait-il pas aussitôt? Son cerveau s'emplissait de visions impures qu'il n'essayait même pas de

chasser" (ibid.).

Pourtant, Gide laisse les sentiments qui attachent Olivier et Edouard baignés dans un clair obscur de poésie et de mystère. C'est enfin dans ce type de rapport que Gide fait s'ouvrir l'adolescent à autrui. Dans les relations homosexuelles, et grâce à elles, l'adolescent peut communiquer sans difficulté avec autrui.

CHAPITRE VIII

LES FAUX-MONNAYEURS - 3 - : LA COMMUNICATION

AVEC AUTRUI

Dans toutes les oeuvres romanesques qui avaient précédé la Symphonie pastorale, les adolescents gidiens introspectifs et trop préoccupés d'eux-mêmes, étaient caractérisés par la difficulté qu'ils éprouvaient à communiquer avec autrui. Ils ne pouvaient lutter victorieusement contre cette force centripète qui les ramenait vers eux-mêmes et les isolait; tous leurs efforts d'ouverture à autrui étaient voués à l'échec. Même si André Walter tenait son Journal en pensant à autrui, avec l'idée qu'un autre trouverait du réconfort à le lire, il mourait prisonnier de sa conscience, victime de cette forme de solipsisme. Les adolescents des traités qui suivaient étaient placés côte à côte, ou cheminaient parallèlement sans qu'aucun lien affectif ne les unit. Alissa et Jérôme échouaient dans leur effort de communication, ne parvenaient pas à briser le mur qui les isolait. Même Lafcadio, pourtant si différent des adolescents des récits, si positif, si sûr de lui, était victime de l'éducation qu'il avait reçue, qui le laissait introspectif, solitaire, sans conscience de l'existence d'autrui, de son importance.

Ces adolescents incarnaient une tendance de leur auteur adolescent qui, il l'a dit assez souvent, perdant quelquefois la notion du réel et de l'existence d'autrui, trouvait toute communication difficile. Mais chez Gide, cette tendance était équilibrée par un mouvement contraire, un mouvement centrifuge qui le faisait sortir de lui-même, qui le poussait vers autrui, et qui, à la limite extrême lui permettait de se couler en lui, de s'identifier à lui au point qu'il perdait le sens de son identité. Jusqu'à la Symphonie pastorale, Gide n'avait incarné cette faculté de comprendre autrui, de communiquer avec lui, en aucun des adolescents de son oeuvre romanesque. En Gertrude, Gide peignait pour la première fois un être jeune, qui s'ouvrait à autrui et au monde et qui s'épanouissait, innocent et confiant, au bonheur de communiquer dans la chaleur d'une affection. Malheureusement, celui qui avait transformé l'aveugle presque muette en un être accompli et vibrant, à la sensibilité délicate, avait trompé sa confiance. Gertrude mourait victime de la mauvaise foi et de l'égoïsme du pasteur.

Dans les Faux-Monnayeurs, l'une des nombreuses intrigues reproduit justement la situation de la Symphonie pastorale: après bien des contre-temps, un adolescent s'ouvre à son aîné, une entente profonde s'établit entre eux. Après bien des tribulations, leur effort pour communiquer est couronné de succès. Mais alors que la confiance de Gertrude dans le pasteur avait causé sa mort, il semble que la liaison Olivier-Edouard soit heureuse, ce qui est compréhensible puisque justement, Gide favorise ce type de relations. Pour la première fois, l'adolescent gidien semble connaître le bonheur de communiquer dans l'amour.

Et pourtant, quelques indications extrêmement discrètes révèlent que Gide ne propose pas une liaison de cette nature qui lui avait apporté à lui tant de bonheur, comme un panacée, comme ne présentant aucun danger pour l'adolescent. Quelques détails apparemment anodins, quelques commentaires du romancier laissent entrevoir ses intentions, et révèlent que la situation décrite dans les Faux-Monnayeurs pourrait fort bien avoir la même issue que celle qu'il présentait dans la Symphonie pastorale. Seulement, il choisit d'arrêter son roman avant qu'un autre drame n'éclate. Nous verrons que les causes d'un échec éventuel possible ne sont qu'en partie semblables à celles qui expliquent le drame du récit. Gide introduit dans son roman un autre facteur qui contribue, autant que l'égoïsme, à la faillite des relations entre deux êtres.

Bien que l'écrivain peigne la liaison Olivier-Edouard avec beaucoup de poésie, bien qu'il ait l'air de la proposer comme une situation idéale, selon son habitude, il en montre indirectement les dangers pour l'adolescent, il en fait, implicitement la critique.

La difficulté de connaître et de comprendre autrui, de communiquer, affecte les relations à tous les niveaux, à tous les âges. Mais comment compréhension, communication, seraient-elles possibles, lorsque la vanité et l'hypocrisie paralysent l'expression authentique de soi, lorsque les sentiments, les paroles échangées sont de la fausse monnaie. C'est ce que veut signaler le romancier.

Gide a noté chez les adolescents les plus jeunes ce besoin d'étonner, d'"épater" (R, 1138), de "jouer un personnage" (R, 934), par vanité, par forfanterie, par défi, par audace. Comme l'exprime R.-M. Albères "ce ne sont pas seulement les contraintes de la morale qui se trouvent entachées d'hypocrisie, mais tous les sentiments humains" (Albères, 177). "Chacun de ces jeunes gens, sitôt qu'il était devant les autres, jouait un personnage et perdait presque tout naturel" (R, 934). Au jardin du Luxembourg, Olivier ne se comporte ni naturellement ni spontanément.

"Bernard était son ami le plus intime, aussi Olivier prenait-il grand soin de ne paraître point le rechercher" (R, 935). Bernard, "de même, affectait de ne pas rechercher Olivier" (ibid.); il veut "l'épouvanter" pas son calme (R, 934). A un autre moment, "il ne déplait pas à Bernard d'étonner un peu son ami", de provoquer son "admiration" (R, 951).

Ce ne sont pas des liens d'amitié, d'affinité qui lient les jeunes garçons de la Confrérie des Hommes Forts - parmi eux n'existe aucune confiance, aucune entente - mais tout autant que la méfiance des aînés et des parents, tout autant que le goût du mystère et du clandestin, le désir d'en imposer aux autres, de les "épater" (R, 1138), de "prendre barre l'un sur l'autre" (ibid.). "C'est surtout pour se donner des airs qu'ils parlent ainsi (...), confirme le narrateur. Il entre de la forfanterie dans leur cas" (R, 1139). A l'exception du sinistre Ghéridanisol, par bien des côtés, ces jeunes sont restés très puérils lorsqu'ils se vantent: Georges dit à Phiphi, "(affaire de l'épater): 'Mon père, lui, il a une maîtresse'", et Phiphi immédiatement de surenchérir: "Mon père, à moi, il en a deux" (R, 1147). Comme le rapporte Bernard à Edouard, "quatre de leurs phrases sur dix commenc[ent] par: 'Je parie que tu ne ...', et les six autres par: 'Moi, je ...'" (R, 1140).

Malgré leurs airs cyniques, ce sont encore des enfants comme le montre, après le suicide de Boris, la réaction de Georges, qui, laissant de côté sa morgue, son audace et ses airs endurcis, retourne chez lui et tel un enfant se jette dans les bras de sa mère (R, 1245). Mais alors que chez les adultes, la mauvaise foi, l'hypocrisie, les faux sentiments entachent toute relation, chez les adolescents, le mauvais pli n'a pas eu le temps de s'incruster dans la personnalité, le mal n'est pas encore profondément enraciné: ils n'ont pas atteint le stade du mensonge à soi-même.

Chez les adolescents plus mûrs, la vanité, l'égoïsme, la timidité ou la pudeur entravent la communication: à son retour de vacances avec Passavant, Olivier est impatient de se "montrer" à son ami Bernard, "rasé de frais, douché, élégamment vêtu" (R, 1141). Il veut également "briller", "épater son ami" (R, 1144), en faisant passer pour sienne une opinion paradoxale que Passavant avait d'ailleurs plagiée. C'est également par vanité qu'Olivier a attiré l'oncle Edouard et Bernard au banquet des Argonautes. "Dictée par la vanité, quelle fâcheuse idée il avait eue, d'y attirer également l'oncle Edouard! Auprès de Passavant, entouré d'aînés, de confrères, de futurs

collaborateurs d'Avant Garde, il lui faudrait parader" (R, 1152). Lorsque la vanité pousse Olivier à vouloir briller devant Bernard, la réponse indignée de celui-ci froisse Olivier qui lui répond "comme quelqu'un de vexé et pas du tout sur le ton qu'il eût voulu" (R, 1144). Avec "désespoir", avec "détresse" il s'aperçoit qu'il n'avait rien dit à Bernard de tout ce qu'il s'était promis de lui dire (R, 1152). "Un gouffre, entre Bernard et lui se creusait" (ibid.).

La connaissance, la communication sont difficiles même entre les meilleurs amis, car chacun ne se montre pas authentiquement, entièrement tel qu'il est devant l'autre. Bernard est le plus intime ami d'Olivier et pourtant il ne reconnaît pas le personnage que révèle le Journal d'Edouard. Il "s'étonnait toujours plus, admirait toujours plus, mais un peu douloureusement, de quelle diversité se montrait capable cet ami qu'il croyait connaître si bien" (R, 1023). Bernard connaît si peu, comprend si mal son ami, qu'il provoque involontairement en lui une jalousie atroce: il lui envoie de Saas-Fée, une lettre tellement enthousiaste, tellement alléchante, qu'elle soulève en son ami "un flot de sentiments hideux" (R, 1070), et qu'elle le fait tomber dans les filets de Passavant. Bernard n'aurait pas écrit certaines phrases, "s'il avait pressenti tout ce qu'Olivier pourrait y voir", affirme le narrateur (ibid.).

Même dans l'amour, la compréhension et l'ouverture sont difficiles, car l'amoureux ne se montre pas tel qu'il est, mais se transforme pour plaire à celui dont il est épris pour se conformer à l'idée que l'autre se fait de lui. Ceci, cependant, n'est vrai que des êtres faibles, à la nature flexible et variable. "Involontairement, inconsciemment, chacun des deux êtres qui s'aiment se façonne à cette idole qu'il contemple dans le coeur de l'autre ..." (R. 986), dit Edouard. Celui-ci arrive à se convaincre, lorsqu'il veut se libérer de tout engagement vis-à-vis de Laura, que celle-ci lui a "donné le change" (ibid.). "Chacune de ses admirations, je le comprends aujourd'hui, se persuade-t-il, n'était pour elle qu'un lit de repos où allonger sa pensée contre la mienne; rien ne répondait en ceci à l'exigence de sa nature" (R, 986-987). Mais les êtres forts comme Alissa tendent à recréer dans leur coeur, dans leur esprit, l'objet de leur amour, qu'ils vont parer de toutes les qualités qu'ils admirent; ensuite, ils essaient de transformer l'être aimé: ainsi Alissa aimait Jérôme, non tel qu'il était, mais tel qu'elle l'avait inventé, et elle voulait qu'il se conformât à l'image qu'elle s'était faite de lui. Dans le premier cas comme le second, comment atteindre l'être authentique? Comment parvenir

à se connaître, à se comprendre, à communiquer? "Tant qu'il aime et veut être aimé, l'amoureux ne peut se donner pour ce qu'il est vraiment, et de plus, il ne voit pas l'autre - mais bien, en son lieu, une idole qu'il pare, et qu'il divinise, et qu'il crée", dit Édouard (R, 989).

Un jour vient où l'être vrai reparait, que le temps lentement déshabille de tous ses vêtements d'emprunt; et si c'est de ces ornements que l'autre est épris, il ne presse plus contre son coeur qu'une parure déshabillée, qu'un souvenir ... que du deuil et du désespoir (R, 987).

Gide développera ce thème dans l'Ecole des Femmes et Robert. Robert se plaint qu'Eveline "s'était méprise d'abord" sur lui:

Mais qu'y pouvais-je? [demande-t-il] Aux premiers temps, son amour pour moi l'aveuglait sur mes défauts, sur mes manques; mais devait-elle ensuite m'en vouloir, si j'étais moins intelligent, moins vertueux, moins valeureux que d'abord elle me voyait? (R, 1343).

Le cynisme empêche toute communication - chez Armand, par exemple, qui ne croit en la sincérité, en l'authenticité d'aucun sentiment. De même, l'égoïsme fait obstacle à l'ouverture de soi. Armand ne communique pas avec les autres - comme nous l'avons déjà vu, ses conversations avec eux se limitent à de longs monologues, car les autres ne l'intéressent pas vraiment.

Parfois, ces adolescents sont trop absorbés par leurs propres problèmes, par leurs propres pensées pour prêter attention à autrui. Olivier n'écoute pas Lucien Bercaïl qui s'épanche devant lui. Ce dernier s'en rend compte et s'en attriste (R, 938). De même, lorsqu'Armand qui abrite "une excessive sensibilité et peut-être une grande souffrance" (R, 1140) derrière ses sarcasmes et son ironie, oublie devant Olivier sa pose cynique; et laisse deviner son angoisse, Olivier accueille avec un grand manque de sympathie et de compréhension, avec une insensibilité étonnante, ces révélations tragiques de la détresse d'Armand qui, par extraordinaire, s'est ouvert à lui: "Pour moi, je suis comme l'Arabe à travers le désert, qui va mourir de soif. J'atteins ce point précis, comprends-tu, où une goutte d'eau pourrait encore le sauver ... ou une larme ..." (R, 1163). Gide n'a pas choisi pour Armand Vedel le destin de son modèle, Armand Ambroisin; mais à ce moment, Armand n'est pas loin du suicide - son émotion contenue révèle son tourment. "Sa voix s'étranglait, avait pris un accent pathétique

qui surprenait et troublait Olivier" (ibid.). Armand se trouve au plus profond d'une dépression, mais ne reçoit aucun secours de son ami; son appel ne provoque aucun écho. Celui-ci ne peut s'empêcher de corriger - réflexe automatique de "fort-en-thème" - la citation de Pascal qu'Armand avait écorchée. Le charme est rompu, l'occasion, perdue; Armand "s'était remis à rire. Olivier pensa que c'était par peur de pleurer" (R, 1164). Le manque de sympathie d'Olivier a rebuté l'ombrageux et réticent garçon. Et pourtant, Olivier "aurait voulu parler à son tour, dire à Armand combien le remuaient ses paroles, et tout ce qu'il sentait d'angoisse sous cette exaspérante ironie" (ibid.). Mais le manque de coeur, l'égoïsme de Molinier qui ne pense qu'à ses affaires, pressé qu'il est par l'heure de son rendez-vous avec Passavant, coupe court à l'essai d'ouverture d'Armand.

Olivier, lui-même, à un autre moment, ayant commencé à se livrer et s'apercevant que Bernard ne l'écoute pas, se tait: "A quoi bon parler dans le vide?" (R, 1152).

La timidité, forme d'égoïsme, de conscience de soi poussée à l'extrême, et qui enferme l'adolescent en lui-même, entrave aussi la communication. Elle empêche le jeune de se livrer à autrui. Elle est l'ennemi de l'ouverture à autrui. C'est parce qu'il est timide que Lucien Bercaïl "ose rarement s'avancer" (R, 987), et pourtant il est "fou de joie" (ibid) lorsqu'il voit Olivier s'approcher de lui; mais il ne laisse pas paraître ses sentiments. La timidité cependant peut avoir un effet très différent; elle peut pousser l'adolescent à parader, à "crâner" comme dans le cas de Cob-Lafleur en face de Passavant. "Cob-Lafleur est un timide, il n'aurait rien dit de tout cela s'il ne s'était pas senti gêné", déclare Armand à Olivier (R, 1228).

Enfin, la pudeur peut faire obstacle à la communication comme dans le cas de Bernard, en face d'un camarade en deuil qui pleure, dans la cour de la Sorbonne; "il s'approcha; puis par absurde pudeur, passa outre. L'autre, qui le vit approcher, puis passer, eut honte de ses larmes; il (...) souffrit de ce qu'il prit pour du mépris" (R, 1208). Bernard a été poussé par un élan de sympathie, mais son mouvement est arrêté par la pudeur; il se reproche sa réserve et retourne dans la cour, bien résolu à parler à l'orphelin, mais alors il est trop tard - "la cour à présent était vide" (R, 1209).

Le roman entier des Faux-Monnayeurs est placé sous le signe du manque de communication; la gêne règne sur les rapports entre la plupart des adolescents: Bernard qui pourtant semble parfaitement à l'aise dans les situations les plus délicates, si sûr de lui, si désinvolte, ressent de la gêne devant Edouard à Saas-Fée: "Une sorte

de contrainte étrange, inexplicable, pesait sur eux aussitôt qu'ils se trouvaient seuls" (R, 1106). L'une des raisons en est évidente: ayant lu le Journal d'Edouard, Bernard est conscient du rôle qu'a joué Edouard dans le drame de Laura, de sa responsabilité; de plus, il se rend compte du sentiment qu'elle éprouve encore pour Edouard, mais, paradoxalement, la raison principale de cette gêne, à notre avis, trouve ses racines dans la nature même de Bernard - nous le verrons plus loin - qui regimbe contre toute influence sur lui, qui rejette tout ascendant, qui ne supporte aucune autorité. Edouard exprime ce que pense Bernard lui-même lorsqu'il déclare: "Nous ne sommes pas faits pour nous entendre ..." (R, 1106).

Michael Tilby, qui a analysé les différents aspects de la gêne dans les Faux-Monnayeurs, a indiqué qu'elle pouvait accompagner toutes sortes d'émotions - angoisse, irritation, dégoût, tendresse (Tilby, 52). Il a montré qu'elle avait ses racines dans la nature hypersensible d'Olivier et d'Edouard et dans l'impossibilité où ils se trouvaient d'interpréter leurs réactions, de deviner leurs sentiments réciproques (Tilby, 50). Il a signalé avec raison également que ce sentiment de gêne générale s'harmonise avec l'atmosphère dominante de roman - atmosphère de suffocation, d'asphyxie (Tilby, 56).

C'est parce que l'oncle et le neveu ne sont pas indifférents l'un à l'autre que les rapports entre eux sont marqués par la gêne, la difficulté de communiquer et finalement par le silence. Olivier, racontant à Bernard sa première rencontre d'Edouard, n'utilise pas moins de quatre fois les mots "gêne", "géné" (R, 958). Leur revoir à la gare, après l'absence d'Edouard, est placé sous le signe de la gêne, de la contrainte, comme l'entrevue d'Alissa et de Jérôme, après la longue absence de celui-ci. Edouard et Olivier sont paralysés par le manque de spontanéité, de naturel, mais aussi de sincérité et par "l'incapacité de jauger son crédit dans le cœur et l'esprit d'autrui" (R, 991). Cachant ses sentiments, au lieu d'avouer à Edouard "l'empressement qu'il avait mis à venir à sa rencontre, [Olivier] crut séant de parler de quelque course que précisément il avait eu à faire dans le quartier" (ibid.). "Il n'eut pas plus tôt menti, qu'il rougit" (ibid.). Surprenant cette rougeur, Edouard croit qu'elle a été provoquée par l'"étreinte passionnée" dont "il avait saisi le bras d'Olivier" (R, 991-992). Chacun des deux, enfermé dans sa propre conscience, "tout occupé par sa joie propre (...) n'avait souci que de ne point trop en laisser paraître l'excès" (R, 991), et n'avait ainsi aucun moyen de connaître les sentiments de l'autre. En conséquence,

comme dans le cas d'Alissa et de Jérôme, loin de leur apporter la joie qu'ils escomptaient, ce revoir dont ils se faisaient fête, se trouve être une pénible épreuve. "Chacun d'eux se dépitait à ne sortir de soi rien que de sec, de contraint; et chacun d'eux sentant la gêne et l'agacement de l'autre, s'en croyait l'objet et la cause" (R, 993), car ils sont totalement ignorants de l'effet qu'ils produisent l'un sur l'autre. Leur trouble les rend muets. Seulement deux phrases sont prononcées depuis le moment où ils se voient jusqu'au moment où ils entrent dans le café - le long passage (une page et demie dans l'édition de la Pléiade) qui couvre ce trajet est entièrement rempli des pensées, des hésitations, des craintes, des doutes qui occupent l'esprit des deux personnages. La première partie de ce revoir est placée sous le signe du silence. Rien ne se manifeste des "sentiments passionnés et tumultueux" (R, 994) qui s'agitent derrière des façades impénétrables. Edouard "eût voulu demander à Olivier s'il avait compris que cette carte adressée à ses parents, c'était pour lui qu'il l'avait écrite" - mais "le coeur lui manquait. Olivier, craignant d'ennuyer Edouard, (...) se taisait" (R, 992). Plus loin, "Olivier se désolait de ne rien trouver à dire à Edouard, et le silence entre eux lui devenait intolérable" (ibid.). "Ce silence pesait également" à Edouard (ibid.). Après les quelques phrases sèches et contraintes qu'ils avaient échangées, Olivier "se taisait; il sentait ses traits se durcir" (R, 994). "Edouard se méprenait à ce silence, à l'expression de ce visage contracté" (ibid.). Même le regard, les traits du visage induisent en erreur car ils ne dévoilent pas les sentiments ressentis. Edouard croit voir de l'ennui dans "le regard morne" (ibid.) d'Olivier: "Je l'ennuie ... Je le fatigue, je l'excède. Pauvre petit! il n'attend qu'un mot de moi pour partir" (ibid.). La même gêne, le même silence marquent les autres rencontres d'Edouard et d'Olivier. "Je ne trouvais rien à lui dire" (R, 958), avait confié Olivier à Bernard, relatant la première visite d'Edouard chez ses parents. De même, Edouard rappelant dans son Journal l'occasion où Olivier l'avait surpris à le suivre, note: "Nous avons fait quelques pas ensemble mais sans trouver rien à nous dire. Certainement, il était ennuyé d'avoir été rencontré" (R, 1031).

En cette occasion, Gide ne précise pas les pensées d'Olivier. Alors que les conversations entre les autres protagonistes sont généralement reproduites en détail par le narrateur ou même par Edouard, nous assistons rarement aux conversations entre Edouard et Olivier. Leurs échanges sont le plus souvent résumés soit par Olivier, soit par Edouard dans son Journal,

ce qui permet à ce dernier d'interpréter les propos de son interlocuteur, comme le faisait le pasteur de la Symphonie pastorale. A un moindre degré que dans le cas de Gertrude, Gide nous laisse ainsi dans les ténèbres quant aux pensées et aux réactions d'Olivier. Seule la conversation, assez brève d'ailleurs, qu'Olivier et Edouard ont ensemble, après la cérémonie religieuse du mariage de Laura (R, 1010), est notée en son entier, semble-t-il, par Edouard. Le plus souvent, leurs entretiens sont rapportés brièvement, comme la conversation qui suit le premier déjeuner d'Edouard chez les Molinier (R, 958). Olivier cite à Bernard deux phrases qu'Edouard lui a adressées et résume le reste de la conversation, puis il continue "Oh! Ce que je te raconte là n'est rien (...). Nous nous sommes dit encore beaucoup d'autres choses" (R, 959), mais le lecteur n'en a pas connaissance. La réticence de Gide au début, quand il s'agit d'Olivier et d'Edouard, a pour effet de renforcer d'impression d'incommunicabilité entre eux, mais après le fameux banquet des Argonautes, elle lui permet d'entourer cette idylle de mystère et de poésie. Maurice Nadeau a reproché à Gide de ne pas pouvoir rendre sensible le monde des rapports humains (R, XXXIII). Mais justement, le romancier, en isolant chacun de ses personnages dans son monde propre, veut révéler combien est difficile toute communication intersubjective dans un monde où personne ne paraît ce qu'il est, où chacun cache ses sentiments.

L'histoire des relations d'Olivier avec son aîné, jusqu'au banquet des Argonautes est donc celle d'une longue méprise, d'un malentendu causé par une difficulté de communiquer qui est d'autant plus paralysante qu'Olivier est timide, que le trouble qu'il éprouve devant Edouard est profond et que celui-ci masque ses sentiments - Edouard déplore cette gêne et l'explique: "Ah! qu'il est difficile, le moindre mot, quand il entraîne l'assentiment complet de tout l'être! Le coeur, dès qu'il s'en mêle, engourdit et paralyse le cerveau" (R, 1058). La seule manière spontanée et presque involontaire dont Edouard manifeste et communique son affection pour Olivier, à défaut de paroles, est le contact physique: la première fois, à la gare, il saisit le bras d'Olivier "d'une étreinte passionnée" (R, 992); la deuxième fois, pendant la cérémonie religieuse du mariage de Laura, ce geste a suffisamment de signification pour qu'Edouard le note dans son Journal: "Passionnément, je serrai cette main qu'il abandonnait toujours dans la mienne" (R, 1009). Edouard précise encore dans son Journal qu'après la réception, sortant avec Olivier, il avait "pris son bras et le serrait]

sans rien dire" (R, 1021). Une autre fois, Edouard prend encore Olivier par le bras pour l'entraîner hors de la salle du banquet (R, 1175). Et Olivier, "quand il avait senti la main d'Edouard se poser sur son bras, (...) avait cru défaillir" (ibid.). De même, chez Olivier, le geste est moins malaisé que la parole: durant la cérémonie religieuse du mariage de Laura, il a pris la main d'Edouard et "l'a longuement retenue dans la sienne" (R, 1008).

Mais il faudra l'ébriété d'Olivier à qui l'alcool va délier la langue pour que la gêne disparaisse, pour qu'il exprime sans inhibition, son plaisir de voir Edouard. Les libations ont rendu loquace Olivier et ses paroles se précipitent comme s'il voulait rattraper le temps perdu; il ne laisse pas même à Edouard la possibilité de lui répondre:

Que vous êtes gentil d'être venu! Il me tardait de vous revoir. Mais j'aurais souhaité de vous revoir n'importe où ailleurs qu'ici ... Cet après-midi, j'ai été sonner à votre porte. Vous l'a-t-on dit? J'étais désolé de ne pas vous rencontrer, et si j'avais su où vous trouver ... (R, 1171).

Une crise est nécessaire pour qu'Olivier tombe, "tout frémissant de détresse et de tendresse", sanglotant, dans les bras d'Edouard, "extrêmement ému lui-même" (R, 1175).

Il a donc fallu des circonstances extraordinaires, et l'aide de l'alcool pour qu'Olivier oublie sa timidité, sa gêne, son trouble devant Edouard et s'ouvre à lui. Remarquons toutefois que l'ivresse n'a fait que faciliter en Olivier une plus grande liberté d'expression; elle a autorisé son audace. Malgré son état d'extrême agitation, cependant, il a gardé assez de sang-froid, de présence d'esprit et de calme pour songer à ses affaires laissées chez Passavant et pour penser à écrire une lettre parfaitement claire et lucide à son frère Georges.

Après l'épisode du suicide manqué d'Olivier, à cause de la faiblesse qui en résulte sans doute chez le jeune homme, les échanges entre Edouard et Olivier restent peu nombreux. Mais quoique les relations Edouard-Olivier soient traitées avec une grande discrétion, Gide vise à créer une impression d'entente complète entre eux, de parfaite félicité pour l'un comme pour l'autre. Edouard note ces remarques concernant son état d'esprit: "Exaltation calme et lucide. Joie inconnue jusqu'à ce jour" (R, 1200). Il rapporte de même une phrase d'Olivier: "Près de toi, je suis trop heureux pour dormir", et Edouard ajoute: "Il ne me laissa le quitter qu'au matin" (R, 1190). Pour la première fois, Gide laisse entendre que deux êtres atteignent non seulement une entière participation de soi dans l'amour, mais aussi un état d'harmonie complète.

Pour la première fois l'amour ne divise pas l'être et l'ouverture confiante du plus jeune à son aîné lui apporte bonheur et plénitude sans provoquer sa perte. Et l'on conçoit que pour un écrivain possédant la particularité de Gide, seuls deux êtres du même sexe peuvent parvenir à cette entente à tous les niveaux.

Cet état d'harmonie bienheureuse contraste avec l'atmosphère d'incompréhension, de méfiance qui règne au sein des familles. En effet, aucune communication, aucun lien d'amitié, de confiance ne lie parents et enfants, même lorsque d'un des parents s'avère plus intelligent, plus sensible, plus compréhensif que les autres, comme dans le cas de Pauline: Olivier ne se confie pas à sa mère, au contraire, il se cache d'elle à son retour de voyage. Gide désigne une méfiance instinctive, générale des enfants vis-à-vis de leurs parents comme responsable de cet état de choses. Et pour lui, seulement auprès d'un éducateur amant l'enfant pourra se développer pleinement, pourra librement exprimer sa personnalité intime. Les Faux-Monnayeurs illustrent donc la thèse que Gide exposait dans Corydon qui exaltait la valeur éducatrice de l'homosexualité. C'est ainsi qu'il veut nous faire croire en une très compréhensive Pauline: il lui fait confier son fils à Edouard, car elle espère que l'oncle amoureux réussira là où elle et son mari, n'ayant aucun contrôle sur leur enfant, ont échoué.

Ainsi, dans les Faux-Monnayeurs comme dans la Symphonie pastorale, l'adolescent s'ouvre enfin à son aîné. Mais dans le roman, cette confiance du plus jeune semble lui apporter bonheur et sécurité, tandis que dans le récit, elle le tue; elle a tué de même Boris, dont l'ouverture a été "forcée", psychanalytiquement, par la doctoresse Sophroniska.

Cependant, il serait hâtif de conclure que Gide prédit le succès de toute relation amoureuse entre un adolescent et son aîné, et un bonheur assuré. L'apparence de réussite, dans les Faux-Monnayeurs, est trompeuse.

Gide signale très discrètement, mais indubitablement, les dangers d'une entière dépendance, d'une entière confiance de l'adolescent en son mentor - situation qu'il présente pourtant comme idéale et qu'il préconise dans Corydon. Si le handicap de Gertrude était la cécité et l'innocence totale, celui d'Olivier est la faiblesse de caractère. Indirectement, le romancier présente cette situation particulière, idéale en apparence, comme éventuellement dangereuse pour le garçon, d'une part à cause de sa personnalité - nous verrons qu'un adolescent

à l'esprit vigoureux ne se laissera pas envoûter pas son aîné - d'autre part, à cause de l'égoïsme et de la mauvaise foi de cet aîné. Gide peint très subtilement en Edouard le portrait d'un homme très séduisant, qui attire les jeunes, mais dont ils doivent se méfier, car c'est un égoïste qui ne recherche que son contentement, que son propre accomplissement, qui n'aime autrui, en particulier les jeunes, que pour ce qu'il peut tirer d'eux pour son profit personnel. L'écrivain l'indique clairement dans le Journal des Faux-Monnayeurs: Edouard "se poursuit lui-même sans cesse; à travers tous, à travers tout. Le véritable dévouement lui est à peu près impossible" (JFM, 75) - le romancier donne plusieurs indications de sa mauvaise foi et de son égoïsme: l'adolescent qu'il aime est mourant, sa vie est en jeu, et Edouard, dont le premier mouvement tout naturel, avait été d'envoyer chercher le médecin, rappelle la servante, "craignant de s'exposer à une enquête" (R, 1180)! Le souci de sa réputation l'arrête!

Edouard a besoin d'autrui pour se définir, il obtient de lui sa réalité, sa substance, il l'admet lui-même:

Dans la solitude (...) il me semble que ma vie s'alentit, s'arrête et que je vais proprement cesser d'être. Mon coeur ne bat que par sympathie; je ne vis que par autrui; par procuration pourrais-je dire, par épousaille, et ne me sens jamais vivre plus intensément que quand je m'échappe à moi-même pour devenir n'importe qui (R, 987).

Cet "autrui" sur qui Edouard a jeté son dévolu est de préférence un adolescent parce qu'Edouard se veut jeune, se sent jeune, et parce que ses goûts l'inclinent dans leur direction. Olivier a transformé Edouard, dès le moment où il est entré dans sa vie. Celui-ci le reconnaît: "Sans tenir compte de lui, je ne pourrais ni tout à fait bien m'expliquer ni tout à fait bien me comprendre" (R, 997). Lors de la cérémonie religieuse du mariage de Laura qui semble créer entre Olivier et lui une intimité plus grande, alors qu'il serre la main de l'adolescent dans la sienne, cette "singulière faculté de dépersonnalisation" (R, 1008) qui le caractérise lui permet "d'épouser les sensations d'Olivier" (R, 1009).

La présence du jeune garçon dans sa vie est d'un grand profit, puisqu'elle lui apporte l'inspiration; il peut maintenant créer, il peut continuer son roman. "Exaltation calme et lucide. Joie inconnue jusqu'à ce jour. Ecrit trente pages des Faux-Monnayeurs sans hésitation, sans ratures" (R, 1200). De même, Gide affirmait à Madame Théo à propos de Marc: "Sans lui je ne connaîtrais pas cette période

d'équilibre et de production que je n'ai jamais connue avant" (CAG, 4, 25).

Laura avait également nourri l'inspiration d'Edouard. Jeune fille de seize ans, faible et innocente, lorsque celui-ci l'avait connue, elle s'était laissé captiver par son charme. "Toute l'habileté de mon discours, confie Edouard dans son Journal, je ne la dois qu'à mon désir constant de l'instruire, de la convaincre, de la séduire" (R, 986). "L'enveloppement" (R, 1110) d'Edouard est tout aussi pernicieux et inscrupuleux, que celui de Passavant. Edouard n'avait vécu qu'à travers Laura, que grâce à elle. "Il me paraît même que si elle n'était pas là pour me préciser, affirme-t-il, ma propre personnalité s'éperdrerait en contours trop vagues; je ne me rassemble et ne me définis qu'autour d'elle" (R, 986). Edouard, se donnant le change, appelle cette caractéristique en lui "force antiégoïste de décentralisation".

C'est cette force qui "volatilise" dit-il, en lui, le sens "de la responsabilité" (R, 987)! Gide révèle finement la mauvaise foi de son personnage. Lorsque celui-ci rencontre Olivier, il va rejeter Laura en gardant bonne conscience, tâchant de lui persuader qu'il "n'est pas de ceux qu'on épouse" (R, 987) et qu'un homme tel que Félix Douviers est de beaucoup préférable - ce "très honnête professeur, plein de mérites et très capable dans sa partie" (R, 988). Edouard s'ingénie à trouver toutes sortes de bonnes raisons logiques, psychologiques, théoriques, pour provoquer la rupture entre lui et Laura, lui expliquant la "cristallisation" et la "décristallisation" (R, 998) de l'amour. Edouard parvient à se persuader lui-même des bonnes raisons qu'il donne à Laura. "J'ai donc mis en garde Laura, écrit-il dans son Journal, et contre elle et contre moi-même. J'ai tâché de lui persuader que notre amour ne saurait nous assurer à l'un ni à l'autre de durable bonheur. J'espère l'avoir à peu près convaincue" (R, 989). Et se réconfortant lui-même, se rassurant ainsi, lui qui prônait la lucidité, l'authenticité lorsqu'il critiquait Azaïs, il s'aveugle tout autant que le pasteur de la Symphonie pastorale.

Il n'est pas étonnant que Laura, rejetée par Edouard, poussée par lui, accepte d'épouser un homme qu'elle n'aime pas, ce qui va déclencher son drame. Et quelle ironie savoureuse de la part de Gide lorsqu'il fait relater à Edouard dans son Journal, son adieu à Laura, le jour du mariage de celle-ci, la tentative pathétique de la jeune fille pour s'assurer de son amitié, de son affection et de sa protection. Edouard est d'entière bonne foi lorsqu'il écrit: "Et pour lui cacher les larmes que je sentais monter à mes yeux, je m'enfuis vite à la recherche d'Olivier" (R, 1014). Gide raille la fausseté de celui qui, après l'avoir ensorcelée, a abandonné la jeune fille pour courir après

un gibier plus alléchant; mais l'hypocrite sent ses yeux se mouiller de pleurs!

Ainsi Edouard s'autorise l'inconstance sous prétexte que "dans le domaine des sentiments, le réel ne se distingue pas de l'imaginaire. Et, s'il suffit d'imaginer qu'on aime, pour aimer, ainsi suffit-il de se dire qu'on imagine aimer, quand on aime, pour aussitôt aimer un peu moins" (R, 988). Il pourra se tenir les mêmes propos, pourra exposer les mêmes sophismes, au moment où, n'ayant plus rien à tirer d'Olivier, ou lorsque celui-ci aura changé, il voudra, avec bonne conscience, jeter son dévolu sur un autre adolescent - Caloub, par exemple. Que sera alors capable de faire Olivier, lui qui déjà par jalousie lorsqu'Edouard avait emmené Bernard en Suisse avec lui, s'était laissé débaucher, séduire par Passavant? Peut-être qu'à ce moment-là, son suicide ne manquera pas!

Les Faux-Monnayeurs contiennent donc une mise en garde, un avertissement adressé par Gide aux adolescents: ceux-ci doivent se méfier des charmeurs tels qu'Edouard, dont l'art de plaire cache égoïsme, mauvaise foi, manque de scrupules, et qui se servent des jeunes pour leur profit personnel. Dans les Nourritures terrestres, l'écrivain avait déjà signalé à Nathanaël le danger que représentait un autre séducteur: "Ménalque est dangereux; crains-le; il se fait réprover par les sages, mais ne se fait pas craindre par les enfants ..." (R, 225).

Edouard, de la famille de l'ogre des contes de fée, est peut-être l'ancêtre lointain du héros de Michel Tournier. Il obtient sa substance et sa réalité, des adolescents qui se laissent séduire par lui, dont il consomme le suc - pour lui, élixir de jeunesse et de vie - et qu'il rejette lorsqu'il les a vidés, ou qu'un autre adolescent plus alléchant vient exciter sa curiosité ou sa convoitise.

Edouard qui repousse toute permanence des sentiments au profit d'une sincérité du moment, dictée par le caprice et provoquée par les circonstances, ne peut avoir "charge d'âmes" (JFM, 65), tout comme les héros qu'il crée, à qui il ne peut "inventer des parents, une famille, des amis" (JFM, 65). Ne voulant s'encombrer d'autrui, il n'aime pas les jeunes d'une manière désintéressée en acceptant les responsabilités que cela entraîne, mais pour ce qu'ils peuvent lui apporter. Il ne faut pas s'y tromper! Lorsqu'Edouard souhaite Olivier seul, sans parents, sans appui, et lorsqu'il déclare que "de tout ce qui lui manquerait, [il] saurai[t] lui tenir lieu sans doute" (R, 1031), il exprime simplement son désir de tenir l'adolescent entièrement sous son emprise, aussi longtemps qu'il aura besoin de lui. Edouard n'a pas le bonheur du pasteur de la Symphonie pastorale qui avait trouvé en Gertrude une proie

idéale - sans famille ni amis, aveugle - entièrement dépendante.

Et quoique Gide dote Edouard d'un charme certain, il donne à entendre que les jeunes doivent d'autant plus se méfier de lui, qu'il sait comment leur parler, comment agir pour gagner leur confiance. Il partage leurs intérêts, se fait leur complice pour se les attirer. Ainsi Olivier sent qu'Edouard "s'intéresse à beaucoup de choses qui n'intéressent pas [s]es parents et qu'on peut lui parler de tout" (R, 957). Sarah elle-même se montre "très confiante avec [lui]" (R, 1017). Parce qu'il ne se pose pas en censeur, les jeunes ont l'impression que, contrairement à leurs parents, il les comprend, et ils l'acceptent parmi eux. Lors du mariage de Laura, "à la fois, amusé, excité et gêné" (R, 1018) par le comportement des jeunes gens, "par leur ivresse et leur sans-gêne" (ibid.) devant lui, Edouard est flatté d'avoir été invité à les joindre, "alors précisément qu'il semblait si peu que [sa] place fût auprès d'eux" (ibid.). Il sourit "complaisamment pour paraître au ton" (ibid.). Cet homme n'a aucune autorité morale sur les jeunes: il observe en curieux, ou bien il intervient en provocateur, mais en vérité, il se soucie peu de leur bien.

Edouard a besoin des jeunes pour se définir mais aussi pour nourrir son oeuvre. "Je n'ai jamais rien pu inventer" (R, 1022) dit-il. "Si j'avais plus d'imagination, j'affabulerais des intrigues; je les provoque, observe les acteurs, puis travaille sous leur dictée" (ibid.). Il recherche les jeunes, il les guette, il les observe, les suit, les interroge, et va même jusqu'à provoquer des drames, par curiosité, égoïsment, cruellement même parfois. Sa loi "le porte à expérimenter sans cesse" (R, 1108). Ainsi, Edouard permet à Bernard de lui servir de secrétaire par curiosité comme par amusement. Il regrette ensuite d'avoir "inconsidérément accueilli l'aventure" (R, 1155). Il expérimente avec Georges, lui faisant lire le passage de son roman le concernant, pour le prévenir, comme il l'avait promis à Pauline, mais surtout dans le but d'observer ses réactions et de s'en servir dans son roman; nous avons déjà eu l'occasion de mentionner cette anecdote. "Il m'importait de connaître la réaction de Georges; j'espérais qu'elle pourrait m'instruire" (R, 1222) dit Edouard. "Précisément, dans mon roman, c'est par une lecture semblable que je pensais devoir avertir le plus jeune de mes héros" (ibid.). Boris va tomber victime de ce désir d'expérimenter et de cette curiosité. A la légère, Edouard le plonge comme un cobaye dans l'atmosphère empestée de la pension Azaïs. Et pourtant, le romancier connaît "[l]a tendresse, [l]a fragilité" du garçon (R, 1190).

Beaucoup de traits d'Edouard qui expliquent son attitude envers les jeunes, existent dans une certaine mesure chez Gide: cette capacité de

se couler en autrui, de devenir autrui, caractérise Gide, comme nous l'avons déjà vu. Mais celui-ci, dans le calme de l'intimité retrouvée redevenait lui-même. J.E. Blanche a analysé la curiosité de Gide, son côté provocateur, méphistophélique, dans une lettre qu'il adresse à Denis de Rougemont: "Sa principale passion, écrit-il, son jeu, si vous voulez, consiste à mettre quelqu'un (qui l'intéresse) dans une position inextricable, puis de l'y observer se débattant" (Lettre inédite citée dans Corr. J.E. Blanche-Gide, 35). Gide avait la passion des êtres jeunes. Parmi eux, il retrouvait jeunesse et vitalité. Madame Théo admire comme Gide "se fond tout naturellement" avec les vingt-quatre jeunes du "club" de Dudelange, invités à Colpach; elle remarque son "désir d'être comme eux" (CAG, 4, 105). Gide, comme Edouard, savait parler aux jeunes, mais aussi gagner la confiance des parents. Il écoutait les doléances de Madame Allégret, et "savait comme il faut parler à une sainte, désireux qu'il était d'être l'ami de la maison" (CAG, 4, 241). Mais, comme Edouard, il était aussi le "confident des garçons, pour lesquels il devint tout de suite l'irrésistible oncle André, le délicieux complice" (ibid.). Gide, lui aussi, jouait double jeu, puisque confident des enfants, il avait su garder la confiance des parents également.

Mais Gide insiste sur ce point: il n'est pas Edouard, nous l'avons déjà dit. Telle réflexion, dit-il, "c'est Edouard qui la pense et non moi" (Corr. Martin du Gard-Gide, 281). Au contraire, Gide qui prise la lucidité au plus haut point, entend faire une critique subtile, mais non moins mordante d'Edouard, en dénonçant son égoïsme et sa mauvaise foi, en montrant leurs conséquences néfastes sur les jeunes qu'il séduit. Mais il joue avec le feu puisque, créant Edouard si semblable à lui-même, il pouvait donner le change. Il entend sans doute encore, selon son procédé coutumier, se garder contre une tentation, en la prêtant à son héros. Quoi qu'il en soit, le lecteur est en droit de considérer ce roman, entre autre comme un avertissement pour les jeunes: Gide les prévient contre les charmeurs tels qu'Edouard.

L'écrivain, lui, se défend d'avoir jamais "tiré à lui" (J, I, 819) aucun des jeunes dont il s'est occupé. "Je prétends donner à ceux qui me liront force, joie, courage, défiance et perspicacité - mais je me garde surtout de leur donner des directions, estimant qu'ils ne peuvent et ne doivent trouver celles-ci que par eux-mêmes" (J, I, 785). Gide admet que Marc Allégret lui a apporté la jeunesse. Mais, dit-il, "je crois malgré tout que j'ai fait du bien à Marc, que je l'ai sauvé d'influences médiocres. Pour moi, c'est inappréciable" (CAG, 4, 25). Il s'indigne lorsque Emmanuèle lui fait part "des craintes de J. au sujet de Jean T. et de [s]on emprise sur lui" (J, I, 819). Il se plaint:

Allez donc protester! Il suffirait pourtant de regarder ce que sont devenus les jeunes dont j'ai vraiment pu m'occuper. Ceux sur lesquels j'ai pu 'avoir de l'influence'. Il n'en est pas un que je me sois efforcé de tirer à moi. Au contraire; et mon souci constant a été de les diriger dans leur sens. Il n'en est pas un dont je n'aie raison d'être fier. (...) Mais on ne tient aucun compte de mon désintéressement et du respect d'autrui qui dicte chacun de mes conseils (J, I, 819).

Il fait une déclaration semblable à Roger Martin du Gard:

Croyez-moi, cher! Je puis me rendre cette justice: sur les jeunes qui sont venus à moi, mon influence a toujours été utile et salubre. Oui, ce n'est pas un paradoxe: mon rôle a toujours été moralisateur. Toujours, j'ai cherché à éveiller ou à développer leur conscience (...) Combien de garçons, engagés déjà sur de mauvaises pentes, ai-je ramenés dans le droit chemin, qui, sans moi, se seraient abandonnés à leurs instincts les plus vils (...)? (Martin du Gard, 11).

L'intérêt que Gide portait aux enfants Allégret était authentique; l'affection qu'il éprouvait pour eux, sincère, désintéressée; à maintes reprises, il s'est porté à leur secours, les a tirés de situations difficiles.

Gide a été accusé d'inconstance. Gabriel Teuleur voit dans ce trait de caractère, dans ce désir de ne s'attacher à rien, "une loi de sa nature" (Teuleur, 45). "Aimant la jeunesse, et même l'enfance, ses aventures sont forcément brèves. (...) Le besoin de renouvellement s'assortit à la force des circonstances" (id., 44). Par peur d'être déçu, affirme Teuleur, Gide préfère couper court à l'intrigue, à l'aventure. Il est vrai que Gide prête cette attitude à Edouard dont l'intérêt pour un autre adolescent, Caloub, est éveillé presque immédiatement après qu'il a fait la conquête d'Olivier. Mais en réalité, Gide critique l'inconstance, l'égoïsme d'Edouard. Lui-même a montré une grande constance dans son amour pour Madeleine, comme dans son attachement pour Marc Allégret. En 1921, par exemple, il se retient d'intervenir dans la destinée du jeune André, frère de Marc, d'explorer l'avenue ouverte. Et pourtant, "voilà un enfant qui m'aime, je le sens, dit-il à Dorothy Bussy. Cela me fait de la peine, car je ne peux rien pour lui. Je l'aime beaucoup - et puis voilà. La vie forcément m'éloignera de lui" (Appendice A, Corr. Dorothy Bussy-Gide, 502-503).

D.A. Steel, commentant l'intrusion du cadet dans le Retour de l'Enfant Prodigue, voit dans ce "glissement qui s'opère de l'aîné au cadet" (Steel, 231) - glissement fréquent dans l'oeuvre de Gide - "le reflet littéraire d'un fait sexuel" (ibid.).

L'enfant n'exerce[re] un attrait sexuel sur Gide que pendant une très brève période, au seuil de la puberté et se terminant avec elle. Aussi, Gide voyait-il toujours l'objet de ses désirs lui échapper de façon inéluctable. (...) Cette pathétique contradiction interne de sa pédérastie se double d'un procédé littéraire de compensation dans lequel on voit le cadet prendre la relève de l'aîné (ibid.).

Mais ce procédé ne reste qu'un phénomène littéraire.

Ainsi d'une part Gide établit une relation entre la veulerie du père de famille et la faiblesse de caractère des enfants, d'autre part il signale les dangers d'une confiance sans réserve, surtout chez l'adolescent faible, en un aîné sans scrupules.

Comme les oeuvres précédentes, les Faux-Monnayeurs présentent donc un avertissement adressé à la jeunesse, constituent une mise en garde contre une différente sorte d'écueils qui guette l'adolescent: si celui-ci a réussi à éviter les dangers de l'introspection et du narcissisme, de la contemplation de soi dans l'inactivité, il devra prendre garde de ne pas se perdre en autrui, de ne pas se laisser influencer, absorber par un éducateur sans scrupules. S'il s'est libéré des contraintes d'une religion oppressive et d'une morale paralysante, ou bien s'il a échappé aux périls d'une liberté sans emploi qui ne se soucie pas d'autrui, d'une vie sans direction, il devra veiller à ne pas tomber entre les griffes d'un mentor égoïste, qui ne cherche que son contentement, qui n'est guidé que par son propre intérêt. L'adolescent devra gouverner sa barque en évitant les gouffres de Charybde et les écueils de Sylla. Gide peint un tel adolescent en Bernard.

CHAPITRE IX

LES FAUX-MONNAYEURS - 4 - : L'ADOLESCENT

EXEMPLAIRE

L'ami d'Olivier, Bernard, représente le point culminant de l'évolution des adolescents gidiens. Il se place dans la lignée de Lafcadio, être libre, plein d'énergie, tourné vers l'action, mais création fantaisiste, imaginaire, pour Gide, l'incarnation d'un rêve. Il y a chez Gide une évolution qui se manifeste dans sa façon de concevoir ses adolescents et qui se reflète également dans son choix des genres: ainsi, lorsqu'il écrivait les Caves du Vatican, cet homme dont le coeur n'avait pas encore été adouci par son expérience de 1918, ne pouvait que créer en Lafcadio un personnage de sotie, un être au coeur sec, un être sans attaches, soustrait à toute influence. Ce n'est qu'au moment où il est prêt à mettre en scène un autre type d'adolescent qu'il peut aborder le roman. Il est donc normal que Bernard donne davantage l'impression d'une certaine réalité que le héros de sotie qu'était Lafcadio. Le nom de "Bernard", d'abord, on ne peut plus commun, comparé à l'exotique "Lafcadio", situe le jeune homme dans notre monde quotidien. A l'origine, l'extraordinaire Lafcadio devait être le héros du roman que Gide projetait d'écrire. La décision de celui-ci de créer un nouveau héros plus proche de la réalité révèle ses soucis à cette époque, la direction qu'a prise son art. Alors que Lafcadio n'avait connu aucune permanence, ni dans son milieu familial, ni dans son éducation - Gide a signalé les effets de cette formation qui fait de lui un être asocial, sans liens, sans but - au contraire Gide entoure Bernard d'une famille solide, qui reste unie même après l'incartade de Madame Profitendieu.

Le romancier prend la peine de nous présenter la famille de Bernard - indirectement sans doute, et par petites touches, mais il nous est quand même aisé d'imaginer l'atmosphère dans laquelle Bernard a été élevé. A première vue, ce milieu, haute bourgeoisie aisée, bien-pensante, respectueuse des traditions, est semblable à celui qui a vu grandir Olivier. Et pourtant, des différences existent entre les familles Molinier et Profitendieu, et surtout entre les pères de famille respectifs. Puisque Gide attribue une telle importance dans le destin d'un enfant, à l'éducation que cet enfant a reçue, au milieu dans lequel il a vécu,

n'est-il pas permis, comme dans le cas d'Armand, d'Olivier et de Boris, de supposer que l'écrivain veut établir une relation entre le tempérament de Bernard et la personnalité du chef de famille?

Il est vrai qu'Albéric Profitendieu n'est pas le père de Bernard, mais pendant les dix-sept années que ce dernier a vécu sous le toit familial - années de formation les plus importantes - à son insu, et malgré son apparente aversion pour son "père", Bernard a eu le temps d'être marqué par la personnalité dominante du juge. Homme probe, vertueux, intègre, il sert de repoussoir à Oscar Molinier; il a non seulement inculqué les bons principes à ses enfants, mais leur a donné l'image de la droiture et de l'honnêteté. Son souci des valeurs morales est authentique: lors de l'affaire des jeunes délinquants, il n'approuve pas les expédients de Molinier: "Ces préoccupations n'ont rien à voir avec la justice" s'exclame-t-il (R, 939). La force de Profitendieu vient, il est vrai, de ce qu'il s'appuie sur les conventions - "il [est] très soucieux des convenances" (R, 938) -, sur les préjugés qui, pour lui, "sont les pilotis de la civilisation" (ibid.). La pose assez guindée que Gide lui fait prendre auprès de sa femme sanglotante peint parfaitement l'homme: il se dresse "par instinctif besoin de dominer" et "posé gravement, tendrement, autoritairement la main sur l'épaule de Marguerite" (R, 948). Il a fermé les yeux sur l'inconduite de sa femme à qui il a pardonné, pour éviter le scandale il est vrai, mais également pour sauvegarder la cohésion de la famille, par magnanimité. La sensibilité, la capacité de compréhension d'Albéric Profitendieu sont révélées par sa réaction à la lecture de la lettre laissée par Bernard: il se rend compte que cette cruelle, cette injuste lettre est dictée, en vérité, par le chagrin. "Il y sent du dépit, du défi, de la jactance" (R, 945). Il comprend Bernard, quoique n'étant pas son père, faisant ainsi preuve d'encore plus de sensibilité, de pénétration que le père de l'Enfant prodigue qui, lui, si l'on veut bien considérer la parabole comme un conte et la prendre à la lettre, comprend son fils, car il est fait de la même étoffe que lui, comme il l'affirme au retour de son fils: "C'est moi qui t'ai formé; ce qui est en toi, je le sais. Je sais ce qui te poussait sur les routes; je t'attendais au bout" (R, 480). Profitendieu n'est pas le père de Bernard et pourtant, il comprend le jeune homme; bien plus, il l'accepte et l'aime tel qu'il est. Sa peine est profonde, sincère, car il aime Bernard peut-être "comme il n'avait jamais aimé les autres" (R, 945). Edouard s'étonnera même de ce chagrin qu'il peut à peine contenir, de ces sentiments "d'autant plus forts sans doute, qu'ils échappaient à la commande et d'autant plus

sincères qu'ils n'étaient en rien obligés" (R, 1205). Le départ du jeune homme est pour Profitendieu un véritable "deuil" (R, 948); son attitude contraste avec celle de sa femme qu'il s'indigne de ne pas trouver à ce moment-là tout entière absorbée par son chagrin, mais occupée à accuser, récriminer, expliquer. Gide s'attache à révéler les pensées de Marguerite, qui, à cet instant critique, songe, non à son fils et aux périls qu'il pourrait encourir, mais égoïstement à elle-même, à sa vie passée, à son asphyxie dans cette maison: "Elle se sentait emprisonnée dans cette vertu qu'il [Profitendieu] exigeait d'elle; (...) elle étouffait; (...) ce n'était pas tant sa faute qu'elle regrettait à présent, que de s'en être repentie" (R, 949).

Dans le ménage Profitendieu, le père possède la personnalité dominante, forte, généreuse qui marquera ses enfants. Sa femme au contraire, être faible, timoré; manque de force de caractère, de courage; tout comme Isabelle de Saint-Auréol, elle a "peur de la liberté, du crime, de l'aisance" (R, 950); c'est pourquoi elle a quitté son amant, le père de Bernard pour rentrer repentante au foyer.

Que Profitendieu se montre capable d'aimer Bernard justement à cause de ce qu'il sent en lui de différent, "de neuf, de rude, d'indompté" (R, 945), prouve que cet homme vaut plus qu'il ne paraît. Et sa personnalité a marqué Bernard à un tel point que celui-ci regagnera finalement le foyer "paternel", choisissant lui-même ce père que le hasard lui avait donné.

Ainsi, Gide semble vouloir expliquer le caractère de Bernard en partie par la personnalité de Profitendieu: Bernard a pu s'identifier à lui tout en conservant "ce soi-même, qui, comme le dit Cécile Delorme, comprend et dépasse toute incarnation accidentelle" (Delorme, 101-102).

Mais le fait que l'enfance de Bernard a été étayée par une famille stable, avec à sa tête un homme fort qui l'a aimé, à qui il a pu s'identifier, représente un avantage qui se trouve complété par un autre bienfait, un facteur déterminant, essentiel pour Gide: Bernard a, de plus, la chance d'être bâtard. Pour Gide la bâtardise introduit un élément étranger dans le cercle étroit de la famille, un élément de discontinuité - "soudain, le fil est rompu" (Th, 272). Elle apporte une bouffée du vent du large, dans un milieu clos. La bâtardise élargit le champ des possibilités pour l'enfant, qui, au lieu d'être conditionné par les caractéristiques héritées, renforcées par l'existence et la manifestation de ces mêmes caractéristiques chez le père légitime, va être le terrain de confrontation de deux forces déterminantes, celle des traits hérités et celle des traits acquis, qui n'iront certainement pas dans le même sens:

Le bâtard, de par sa naissance, se trouve donc un privilégié. Il a en lui, par le sang de l'inconnu qui roule en ses veines, des possibilités de résistance, de lutte contre le milieu, il tient dans ses muscles la dynamite qui peut faire exploser les murs de la prison familiale (Bastide, 99).

Il en résulte, chez le bâtard élevé au sein d'une famille, un conflit dont il ne peut sortir que fortifié. L'enfant naturel qui aura été le terrain d'un tel conflit, et qui en sera sorti vainqueur sera plus équilibré, plus mûr, que l'enfant légitime.

L'éducation administrée par le père légitime va dans le sens de l'enfant puisque père et fils sont de la même étoffe, et "flatte une disposition d'esprit naturelle" (J, I, 1277). Une telle éducation ne peut être que de peu de profit pour l'enfant. "Je ne puis me retenir de croire, écrit Gide, que la meilleure éducation n'est point celle qui va dans le sens des penchants, et qu'un naturel un peu vigoureux (...) trouve profit dans la contrariété, dans la contrainte" (ibid.). Cette conviction exprimée à propos d'une nation s'applique parfaitement à l'individu.

Dans un passage du Journal des Faux-Monnayeurs qu'il n'inclut pas dans son roman, Gide montre Bernard "essu[yant] l'endoctrinement d'un traditionaliste qui (...) veut le persuader que la sagesse consiste pour chacun, à prolonger la ligne qu'a commencé de tracer son père". Bernard se félicite alors "de ne (...) point connaître [son père], et de n'avoir, par conséquent, à chercher la règle morale qu'en lui-même" (JFM, 106). Avant de savoir que Profitendieu n'était pas son père, Bernard n'était pas libre puisque, pour s'affirmer, il agissait automatiquement en réaction contre celui qu'il croyait être son père. Cette peur de ressembler à son progéniteur l'empêchait d'être lui-même.

La bâtardise confère à Bernard des caractères étrangers aux Profitendieu et qui déterminent son destin. La curiosité, par exemple - "il n'y en a pas trace dans la famille Profitendieu" fait dire Gide à Bernard (R, 977). "Je n'ai jamais rencontré moins curieux que Monsieur le mari de ma mère, si ce n'est les enfants qu'il lui a faits" (ibid.). Cette "fatale curiosité" (ibid.) lui permet de découvrir les lettres d'amour de sa mère, lui révèle ses origines; elle le pousse à lire le Journal d'Edouard, lui fait connaître Laura, la famille Vedel, Sarah. Elle transforme sa vie puisque la connaissance de l'adultère maternel donne à Bernard la liberté de quitter le foyer: il est libre alors de choisir lui-même sa vie et sa famille.

Le courage, l'audace sont d'autres caractères qu'Albéric Profitendieu reconnaît en Bernard, que ne possèdent pas ses enfants et qu'il admire:

Jamais aucun de ses autres enfants, de ses vrais enfants, n'aurait été capable d'écrire ainsi, non plus qu'il n'en aurait été capable lui-même; il le sait bien, car il n'est rien en eux qu'il n'ait connu de reste en lui-même (R, 945).

Le courage de Bernard qui le pousse hors du nid familial, seul, sans argent, sans appui, devient de l'audace lorsqu'il s'empare de la valise d'Edouard, ou décide de "sauver Laura" (R, 1032), et même de "l'impertinence" (R, 1037) lorsqu'il confronte Edouard. Celui-ci ne s'en formalise d'ailleurs pas, gagné qu'il est par le charme, la désinvolture, la vivacité de Bernard. Grâce à son audace, à la rapidité de ses décisions, celui-ci prend auprès d'Edouard la place que le timide Olivier aurait voulu, aurait dû occuper.

La découverte de sa bâtardise apporte à Bernard, avec le sentiment de sa liberté, une impression de légèreté, de disponibilité. De même qu'Oedipe se trouve soudain délesté, libre, - "jailli de l'inconnu; plus de passé, plus de modèle, rien sur quoi m'appuyer" déclare-t-il (Th, 272) - de même Bernard se sent soudain d'une grande légèreté; "s'il court, il lui semble qu'il vole. Dans son cerveau bondit voluptueusement sa pensée" (R, 976).

Ces caractères - curiosité, courage, désinvolture - sont complétés par les qualités acquises en vivant aux côtés d'Albéric Profitendieu: Bernard a été marqué par l'éducation morale prodiguée par le juge. Le caractère fondamentalement moral de Bernard est révélé par son souci de se disculper à ses propres yeux après avoir découvert et lu les lettres d'amour de sa mère; au cours d'un véritable examen de conscience, Bernard se dédouble en juge et accusé: "Soulever la plaque de marbre d'un guéridon (...), ce n'est tout de même pas la même chose que de forcer une serrure. Je ne suis pas un crocheteur" (R, 977). Et Bernard se demande, en bon "fils" du vertueux Profitendieu: "Est-ce que c'était mal à moi de lire ces lettres?" (ibid.). Il s'exonère par un sophisme digne du pasteur de la Symphonie pastorale: "Si ç'avait été mal ... non, j'aurais des remords" (ibid.), et il se disculpe parce que son geste l'a sauvé d'une vie d'"ignorance", de "mensonge" et de "soumission" (ibid.). Sa conscience ne le laisse pas en paix lorsqu'il ramasse le billet de consigne d'Edouard. "Bernard, Bernard, quelle pensée t'effleure? Hier déjà tu fouillais un tiroir. Sur quel chemin t'engages-tu? Fais bien attention, mon garçon ..." (R, 995). Mais,

requis par les difficultés de l'acte audacieux qu'il se propose d'accomplir, et qui se présente comme une épreuve délicate, exigeant toute son intelligence, toute son attention, la passion du jeu prenant le dessus, il oublie immédiatement ces considérations morales. Tandis que Lafcadio subtilisait le courrier d'autrui et fouillait les valises sans aucun scrupule, le premier mouvement de Bernard le retient à chaque fois d'accomplir un geste immoral: "Et non; et non; et non; il ne forcera pas la serrure; il n'est pas un voleur, que diable" (R, 996). Mais la curiosité l'emporte, le diable facilitant les choses puisque la valise est ouverte.

L'ambiguïté des sentiments de Bernard pour sa mère dont il n'admire pas automatiquement l'acte anti-conformiste et immoral, révèle son embarras: "Je voudrais bien savoir si je la méprise, ou si je l'estime davantage, d'avoir fait de son fils un bâtard", se demande-t-il (R, 976).

Ainsi, la révolte de Bernard et son mouvement d'anarchie avaient été déclenchés par la découverte de sa bâtardise, mais après son geste d'émancipation, il redevient l'être équilibré et moral qu'ont fait de lui l'exemple de Profitendieu et l'éducation reçue. Maintenant que par son acte de rébellion, Bernard a affirmé son indépendance, il a "comme épuisé toutes ses réserves d'anarchie" (R, 1109); il ne se sent plus obligé de contester ce qu'Albéric Profitendieu représente, il est libre d'être lui-même. Car la révolte, lorsqu'elle occupe un être, l'emplit tout entier, elle le limite, l'empêche d'agir librement. Elle peut "fausser le caractère". Le révolté se voit obligé d'être automatiquement en opposition avec les autres. La révolte dénature même des sentiments vrais: ainsi, en pleine rébellion, Bernard parvient à se persuader que, "aussi loin qu'[il s'] en souviennent [il a] toujours haï [Profitendieu]" (R, 976). Plus tard, il se rend compte qu'il avait été injuste; il confesse à Laura qu'en réalité, Profitendieu lui "témoignait une sorte de prédilection à laquelle [il] étais[t] sensible" (R, 1093). La révolte doit rester une étape passagère qui caractérise une adolescence normale. Si elle se prolonge au delà, elle n'est plus bienfaisante.

Ainsi, Bernard redevient lui-même - en vérité un être aussi moral que Profitendieu, conservateur, défenseur des grands principes et des grands sentiments, comme le juge. "Je crois que je tourne au conservateur" avoue-t-il à Laura (R, 1093). En réalité, il l'avait toujours été, à son insu: à la frontière suisse, Bernard s'indigne d'entendre un touriste se vanter d'avoir fraudé la douane! (R, 1093). "Par protestation, j'ai compris tout à coup ce que c'était que l'Etat. Et je me suis mis à l'aimer, simplement parce qu'on lui faisait du tort" (R, 1093). Bernard a maintenant "un vif sentiment du devoir" (R, 1032), et il a l'approbation,

la sympathie de son auteur. Madame Théo remarque que, s'il arrivait à Gide de "sortir de là morale, des règles" (CAG, 4, 151), ce n'était que "pour plus d'exaltation seulement, jamais par laisser-aller, par facilité" (ibid.). Gide prête à son jeune héros sa propre réaction, "à propos des gens qui fraudent à la douane" (CAG, 4, 24). Lui-même "s'élev[ait] violemment contre cet esprit de tricherie, si courant en France, cette absence de civisme (...)" (ibid.). Au cours de sa conversation sur La Fontaine avec Olivier, Bernard vante les qualités de profondeur, d'analyse, de sérieux, et s'élève "contre l'esprit d'insouciance, de blague, d'ironie" (R, 1143). Il soutient que "le véritable esprit de la France [est] un esprit d'examen, de logique, d'amour, et de pénétration patiente" (R, 1144), au grand étonnement d'Olivier "qui n'avait (...) jamais entendu son ami parler des intérêts de 'la France'" (R, 1143). Le caractère sérieux, responsable de Bernard, contraste avec la légèreté, la superficialité et l'insouciance d'un Passavant, qui ont influencé Olivier un moment.

La révolte de Bernard n'a donc pas très long cours: son "geste excessif" (R, 1109) du début a tout simplement calmé les instincts d'anarchie en lui. C'est ici, en effet, l'explication de l'évolution de Bernard, et non le fait que "l'habitude qu'il a prise de la révolte et de l'opposition le pousse à se révolter contre sa révolte même" (ibid.), comme l'avait précédemment noté l'auteur dans un carnet ancien. Plus tard, d'ailleurs, celui-ci reconnaît que l'opinion qu'il s'était d'abord faite de Bernard ne lui paraît plus très juste.

L'acceptation d'une vie de responsabilité, qualité acquise aux côtés de Profitendieu, a seulement été encouragée, accélérée, par son amour pour Laura à qui il promet fidélité et obéissance. Cet amour continue à assagir, à mûrir Bernard, à l'unifier aussi. En fait, son amour pour Laura permet à Bernard d'entrevoir sa nature vraie. "C'est vous, Laura, qui m'avez fait me connaître, si différent de celui que je croyais que j'étais!" (R, 1091). Il se rend compte qu'il avait joué un rôle - celui d'un "affreux personnage" - et qu'il n'est pas, en réalité, un anarchiste, "un révolté, un outlaw qui foule aux pieds tout ce qui fait obstacle à son désir" (ibid.). Il reste à Bernard à découvrir qui il est vraiment. "La route est longue qui mène de ce que je croyais être à ce que peut-être je suis" (R, 1090).

Même avant de rencontrer Laura, Bernard était dans l'attente d'une cause à laquelle se dédier, il était prêt à accueillir l'aventure, tout "ce qui [devait] advenir" (R, 975), qui mettrait sa "valeur" à l'épreuve. "Houst! debout valeureux Bernard" s'écriait-il alors (R, 976): il se

voyait déjà en imagination comme un valeureux héros, un preux chevalier, ce qu'il devient lorsque, ayant appris par le Journal d'Edouard la situation désespérée de Laura, il décide sans hésitation de "sauver Laura" (R, 1032), de s'"offrir" (ibid.) à elle, de se mettre à son service. Et lorsque, à Saas-Fée, il se met à genoux devant elle, (R, 1091), il ne fait que répéter le geste des preux chevaliers qui offraient ainsi leur vie à leur belle dame.

Avec son amour pour Laura, Bernard engage sa vie, puisqu'il promet allégeance, fidélité, soumission à la jeune femme: "J'aspirais à la liberté comme à un bien suprême, et je n'ai pas plus tôt été libre que je me suis soumis à vos ..." (R, 1091). Son sentiment impose à sa liberté des limites qu'il accepte d'autant plus volontiers qu'il a besoin d'une cause à laquelle dédier sa vie.

Bernard a le sentiment que Laura éveille ce qu'il a de meilleur en lui: il va toujours agir dorénavant de manière à mériter son estime, à être "digne d'elle" (R, 1067). "Je ne me sens plus le même qu'avant de l'avoir connue; près d'elle, on est comme forcé de penser noblement" (R, 1068).

Son amour pour la jeune fille a, de plus, unifié Bernard. Auparavant il était un être divisé, comme beaucoup de héros gidiens. Il apprend lui-même à Olivier qu'il "s'analysait sans cesse" (R, 1150) et que "ce 'dialogue intérieur' (...) comportait une sorte de dédoublement" (ibid.).

Nous avons vu que cette propension à l'analyse et au dédoublement traduit, chez Gide, la lutte d'un être qui se cherche. Les deux monologues intérieurs de Bernard, l'un ouvrant le premier chapitre, l'autre au chapitre six de la Première Partie, forment presque la totalité de ces chapitres et révèlent la crise psychologique de l'adolescent. Mais ils sont exceptionnels: bientôt, grâce à l'amour, Bernard est non seulement unifié, mais aussi capable de "se quitter" (R, 977), de s'oublier. Ce dédoublement a cessé "du jour où j'ai commencé d'aimer quelqu'un d'autre que moi, plus que moi-même" (R, 1150) dit-il à Olivier. L'amour de Bernard pour Laura n'est pas égoïste; il n'essaie pas, comme Alissa, de transformer l'être qu'il aime pour qu'il soit conforme à une haute idée qu'il se fait de lui. Remarquons tout de même que Gide place Bernard dans une situation idéale pour un héros gidien: le chaste jeune homme est amoureux d'une femme non seulement mariée, mais enceinte, qu'il ne peut que vénérer de loin, qu'il "respecte" et n'oserait pas "toucher du bout du doigt" (R, 1068). L'amour éthéré que Bernard voue à Laura ne connaît donc aucune ombre. Quant à sa liaison avec

Sarah, il l'interrompt froidement, sans émotion, sans regret, aussi brusquement qu'il l'avait commencée. Sa première nuit avec Sarah, "appendice", "annexe" (R, 1178) à sa vie, ne laisse pas dans sa mémoire un souvenir bien plaisant. Il se rappelle "non les souvenirs des instants aigus de sa joie, mais de petits détails saugrenus, mesquins, où son amour-propre s'accroche et s'écorche, et se mortifie" (ibid.). Bernard reste donc bien encore, à cet égard, dans la lignée des jeunes héros gidiens: les possessions charnelles ne l'épouvantent peut-être pas, mais elles le rebutent.

Bernard recherche autrui, il a besoin d'autrui. C'est pourquoi il souffre lorsqu'il découvre son illégitimité. Gide indique par quelques petits détails que le cynisme et la désinvolture de Bernard, alors, masquent une peine qu'il se cache à lui-même. S'il feint de prendre sa découverte à la légère, et s'il se moque de lui-même - "mieux vaut suer que pleurer" dit-il (R, 933) lorsqu'une goutte de sueur vient tomber sur la lettre qu'il lit - ou bien s'il prétend, par cynisme, jouer un rôle dans une tragédie - "C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor" (ibid) raille-t-il, il peut à peine empêcher un sanglot lorsqu'il prend congé de son passé. Il prétend faire le fort, mais son apparente désinvolture cache un coeur gonflé. Se réveillant après son somme sur le banc du Luxembourg, "il se sentait abominablement seul et le coeur tout-gonflé de je ne sais quoi de saumâtre qu'il se refusait à appeler de la tristesse, mais qui remplissait de larmes ses yeux" (R, 994), indique le narrateur.

Gide avait attribué à ce personnage de sottie qu'était Lafcadio une liberté totale, un manque d'attaches et d'affection, qui avaient fait du jeune héros un être au coeur aride, amer, caractérisé par son attitude désabusée, hostile envers les hommes dont il voulait fuir la société pour découvrir "un nouveau monde" (R, 823). Au contraire, Bernard se reproche d'avoir quitté Olivier si brusquement, le matin même, de l'avoir peut-être peiné (R, 994). Ayant perdu sa famille, il se "raccroche" à son amié pour Olivier: "Il n'aimait personne autant sur la terre puisqu'il ne pouvait aimer ses parents; même, son coeur se raccrochait provisoirement à ceci d'une façon presque excessive" (R, 1023). Bernard veut "appartenir", faire partie d'un groupe - ceci explique son dépit lorsqu'il voit Olivier au bras d'Edouard, ce "dépit de ne pas en être" (R, 1023), qui lui fait désirer "se glisser entre eux" (R, 995). N'est-ce pas ce dépit, et un peu de jalousie, qui lui font prendre la place d'Olivier auprès d'Edouard? Ce besoin d'appartenir explique aussi pourquoi, à peine libre, Bernard mettra sa vie au service de Laura.

L'éducation reçue par Bernard a fait de lui un être social, et finalement, en acceptant un nom de famille qui n'est pas le sien, mais qu'il choisit d'adopter, en retournant librement chez cet homme qui lui porte de l'affection, Bernard s'engage socialement. Il ne se sent plus ni "anarchiste" (R, 1093), ni "conservateur" (ibid.), puisqu'il refuse de s'enrôler au nom d'un sentiment national, de se laisser enrégimenter. Il ne peut s'offrir à Dieu non plus: lorsqu'il s'agenouille aux côtés de l'ange dans l'église de la Sorbonne, il ne peut prier car "il ne croit à aucun Dieu" (R, 1209). S'il retourne au foyer, ce n'est pas en vaincu comme l'enfant prodigue, ni pour implorer le pardon de son père, car il n'éprouve pas le regret de son acte. L'enfant prodigue était lié au passé par les liens du sang, et parce qu'il avait emporté avec lui son héritage. Il regagnait la Maison, non volontairement, mais parce qu'il n'avait pas pu se libérer de son emprise, par faiblesse, par peur de la solitude, poussé par les circonstances. Il gardait toujours la nostalgie de la liberté et poussait son frère puîné sur les routes, espérant que ce dernier réussirait là où il avait échoué.

Bernard au contraire, parti sans bagages, sans héritage, ayant fait son apprentissage, retourne chez celui qu'il choisit pour père en toute connaissance de cause, en toute lucidité parce qu'il a pu s'identifier à cet homme probe qui lui a offert une image acceptable de ce qu'il pouvait devenir. Il réintègre la famille, il trouve sa place dans la société pour y jouer son rôle.

Lafcadio, n'ayant connu ni l'affection d'un foyer, ni la chaleur d'un attachement durable n'avait aucune notion de la réalité d'autrui, par conséquent, aucune considération pour autrui. Prêt à tout, incomplet parce qu'il lui manquait le coeur, il exerçait aux dépens d'autrui sa liberté qu'il manifestait par un acte gratuit - un acte anti-social, un crime. Bernard devient de plus en plus conscient des autres, de leurs sentiments. Avant d'avoir passé par les différentes épreuves qui suivent sa découverte et qui l'ont mûri, Bernard irréfléchi et insensible, croyait qu'"en ce monde, il suffit d'oser" (R, 1213). Il avait tendance à agir par parade, par jeu, par goût de l'aventure, sans songer à ce que les autres pourraient ressentir. Il lui était difficile de prendre quoi que ce fût au sérieux. "Le difficile dans la vie, songeait-il, c'est de prendre au sérieux longtemps de suite la même chose" (R, 976). Sa fuite du foyer Profitendieu même, devenait une sorte de jeu dont il avait établi les règles lui-même: il refusait l'aide qu'Olivier lui offrait car "ça ne serait pas de jeu" affirmait-il (R, 959). "Il me semblerait que je triche" (ibid.). Après la lecture du Journal d'Edouard qui lui donnait un "avantage"

(R, 1032), il pensait qu'il allait falloir "jouer vite et serré" (ibid.). Mais "l'insouciant voleur de valises" (R, 1213) change; déjà devant Laura, après la brusque révélation qu'il lui fait, il se rend compte qu'il taille dans de la chair humaine. Lorsqu'il voit Laura chanceler, lorsqu'il entend le gémissement qu'elle pousse - "une sorte de plainte à peine humaine, semblable plutôt à celle d'un gibier blessé" (R, 1034) -, "le chasseur prend honte en se sentant bourreau" (ibid.). "Il comprenait soudain qu'il s'agissait ici de vie réelle, d'une véritable douleur, et tout ce qu'il avait éprouvé jusqu'alors ne lui parut plus que parade et que jeu" (ibid.).

Gide semble donc avoir voulu montrer que cette considération pour autrui, cette sensibilité, existent en Bernard parce que l'atmosphère familiale et l'éducation reçue ont préparé l'adolescent à vivre avec autrui, pour autrui, ont fait de lui un être responsable, ce qui n'était pas le cas pour Lafcadio.

Qu'il le veuille ou non, Bernard a été marqué par la vie et la chaleur du foyer familial, par la personnalité de Profitendieu, par l'éducation donnée par lui, et il n'a pas été insensible à l'affection qu'il décelait sous la réserve: en effet une fois sa révolte calmée, il prend conscience qu'en vérité celui qui lui a tenu lieu de père l'a aimé peut-être plus que ses propres enfants (R, 1093). C'est cette affection et l'appui de sa famille qui ont permis à Bernard de devenir ce qu'il est: un être confiant, ouvert, franc, sans complexes, "spontané", "naturel" (R, 1070), surtout par contraste avec le faible, timide et vaniteux Olivier - Bernard n'a aucune malice, "il a bon coeur; il est sans fiel" (R, 1141). La formation reçue a préparé Bernard à vivre avec les autres, pour les autres. La souffrance ne le laisse pas indifférent: celle de Laura, celle de Rachel pour qui il éprouve une grande pitié (R, 1212), comme la misère humaine dans les quartiers pauvres où il se rend avec l'ange, et où règnent "la maladie, la prostitution, la honte, le crime et la faim" (R, 1211). Lorsqu'il note l'indifférence, l'insouciance des riches, il sent "son coeur plein de larmes" (R, 1211), tandis que l'ange, "cette forme de la conscience de Bernard" (CAG, 4, 219) se détourne pour pleurer (R, 1211). Cette grande compassion de Bernard le différencie de Lafcadio. Bernard ne méprise pas les hommes, il veut alléger leur tourment; il ne se détourne pas de leur souffrance; il veut la connaître; c'est pourquoi il se rend dans les quartiers pauvres. L'adolescent gidien a parcouru un long chemin depuis André Walter, Urien et ses compagnons, Jérôme et Alissa, Lafcadio, qui, trop pleins d'eux-mêmes n'avaient aucune conscience sociale, n'avaient jamais jeté les yeux

sur la misère des hommes, sur la vie réelle.

Le réaliste Bernard prise la vérité par-dessus tout et place au-dessus de toutes les autres vertus, la probité:

Je voudrais, tout le long de ma vie, au moindre choc, rendre un son pur, probe, authentique. Presque tous les gens que j'ai connus sonnent faux. Valoir exactement ce qu'on paraît; ne pas chercher à paraître plus qu'on ne vaut ... On veut donner le change, et l'on s'occupe tant de paraître, qu'on finit par ne plus savoir qui l'on est ..." (R, 1093-1094).

Bernard sait que les vertus de franchise et d'authenticité sont essentielles à la compréhension et à la communication; il sait que sans elles, les relations humaines ne peuvent être établies sur des bases solides. Le goût de la vérité et de la lucidité qui caractérise Bernard contraste avec l'attitude ambivalente, ambiguë et la mauvaise foi d'Edouard. Justement la réalité n'intéresse pas ce dernier (R, 1086) - ou du moins elle le "gêne" (ibid.). C'est pourquoi Bernard ne peut s'entendre avec Edouard qui s'en rend compte: "Les réalistes partent des faits, accommodent aux faits leurs idées. Bernard est un réaliste. Je crains de ne pouvoir m'entendre avec lui" (R, 1096). L'adolescent propose de servir le romancier en "rabattant" vers lui les faits qu'il aura observés (R, 1108). Il offre de jouer le rôle d'un "détective", "d'un reporter" pour Edouard qui pourrait alors travailler "sur les faits qu'aurait découverts [sa] police" (R, 1095). Bernard inquiète Edouard lorsqu'il attribue au concret une telle place qu'il va même jusqu'à déclarer que l'inspiration, le lyrisme, l'enthousiasme - pour Edouard, états "de l'homme qui consent à se laisser vaincre par Dieu" (R, 1185) - ont des causes psychologiques. "La belle avance! interrompit Edouard (...). Il n'est certes pas un mouvement mystique qui n'ait son répondant matériel. Et après?" (ibid.).

Bernard juge Edouard le romancier: il considère ses théories littéraires avec scepticisme. "Peu s'en fallait qu'Edouard ne lui parût un songe-creux" (R, 1084). "Seul il n'écrira jamais [ce livre]" (R, 1095), assure-t-il à Laura. Moralement également Bernard juge Edouard à sa juste valeur: le mépris de la réalité du romancier se manifeste par un manque d'authenticité, de probité que Bernard décèle en Edouard comme il décèle son égoïsme, et Bernard critique implicitement le comportement d'Edouard vis à vis de Laura: "Est-ce que vous partiriez, auriez-vous écrit ces aveux, si Edouard... (...) valait davantage?" demande-t-il à Laura (R, 1094). L'attitude du jeune homme soucieux d'autrui contraste avec celle du romancier, curieux d'autrui, qui

égoïstement se sert de ceux qui l'entourent comme de cobayes pour ses expériences.

Dès le début, Bernard s'oppose à Edouard, s'affirme contre lui. Dès avant même de connaître Laura, il agit en rival. Après la lecture du Journal d'Edouard, il décide immédiatement que "l'important, c'est de surprendre Laura avant qu'Edouard ne l'ait revue" (R, 1032). L'indépendant Bernard qui a "horreur des recommandations, des conseils" (R, 1095), qui regimbe contre toute influence, repousse celle du romancier. "Il ne supportait pas qu'Edouard prît ascendant sur lui, et devant que de céder à l'influence, il regimbait" (R, 1078). Alors que le faible Olivier se laisse chaudement, doucement, envelopper par Edouard, Bernard dont l'esprit est vigoureux, n'accepte aucun ascendant, se montre rebelle à toute autorité. Edouard le sent "rétif, prêt à se défendre sans cesse, ou du moins à se protéger" (ibid.). De là vient la gêne qui existe entre Edouard et Bernard, cette "sorte de contrainte étrange, inexplicable [qui] pesait sur eux aussitôt qu'ils se trouvaient seuls" (R, 1106). Le désir d'autonomie de Bernard se manifeste par l'esprit de contradiction qui le pousse à prendre le contrepied de son interlocuteur: ainsi Bernard se rend compte également qu'Edouard et lui ne sont "pas faits pour[s]'entendre" (ibid.), mais dès que ce dernier exprime cette opinion, "l'instinct de contradiction l'emportant, [Bernard] protesta" (ibid.). Cette réticence de Bernard, ce désir d'autonomie, d'indépendance qui le poussent à se garder intact, sont la manifestation d'un instinct de préservation: Bernard ne veut pas être absorbé par autrui. Il entend prendre de son propre gré chaque décision de sa vie; lorsqu'il agira, il ne sera influencé par personne; de plus, il cherche en lui sa propre règle de vie, au lieu de se référer à un code fourni par la métaphysique ou par l'éthique.

Après sa découverte, Bernard est, tout comme Lafcadio, prêt à l'action, une action qui engage tout l'être. Même écrire ne lui semble pas suffisant: "Il me semble parfois qu'écrire empêche de vivre, et qu'on peut s'exprimer mieux par des actes que par des mots" (R, 1150). En effet Bernard prend comme maxime: "Si tu ne fais pas cela, qui le fera? Si tu ne la fais pas aussitôt, quand sera-ce?" (R, 976). Il sent qu'il existe dans le monde "de grandes choses à faire" (ibid.), et en lui "de grandes forces inemployées" (R, 1151) qu'il "voudrai[t] mettre en service" (ibid.).

Mais comment discipliner cette turbulence intérieure? Comment employer cette force d'une manière utile, profitable? - car la liberté, possession effrayante, peut donner le vertige même aux esprits forts:

son usage correct est chose difficile. Gide avait exprimé la même idée dans les Nourritures terrestres: "Tout choix est effrayant, (...): effrayante une liberté que ne guide plus un devoir" (R, 154). Et si Bernard est tenté un moment par la vie du chartreux, du soldat - "J'envie le chartreux qui plie son orgueil sous la règle (...). J'envie le soldat ..." (R, 1151), s'exclame-t-il - c'est parce qu'il est difficile de trouver soi-même sa règle de vie, et de s'y plier avec constance, sans faillir. Le chartreux, le soldat obéissent à une règle imposée de l'extérieur, et n'ont pas à chercher sans cesse leur voie, à fournir cet effort constant sur soi-même. Bien vite, cependant, Bernard cesse de douter de lui-même. Mûri et ayant acquis le sens de ses responsabilités, il "ne ressemblait déjà plus à l'insouciant voleur de valise (...). Il commençait à comprendre que le bonheur d'autrui fait souvent les frais de l'audace" (R, 1213).

Comme le note avec justesse Charles Du Bos, Bernard parvient grâce à sa maturité nouvellement acquise, à se tirer de la situation dans laquelle Gide avait laissé Lafcadio, c'est à dire "en pleine aventure":

La beauté du cas de Bernard, c'est qu'il part de l'aventure, qu'il y a en lui à l'origine la possibilité d'un Lafcadio, et que c'est le contact de la 'vie réelle' - de cette vie réelle que par définition les Lafcadio méprisent mais qu'ils ne méprisent que parce que par essence ils l'ignorent - qui l'amène d'abord à se vouloir donner, puis qui, après sa lutte avec l'ange, l'affranchit pour de bon de ce règne ou plus exactement de cette servitude de l'aventure (Du Bos, 185, notes).

Et Charles Du Bos ajoute: "Il est un sens où Bernard représente le rachat de Lafcadio" (ibid.). Bernard se demande "comment établir une règle de vie" qui gouverne son action, puisqu'il n'accepte pas de "vivre sans règle, et que cette règle [il] ne l'accept[e] pas d'autrui" (R, 1215). Edouard lui donne une réponse qu'il connaissait déjà: "Il est bon de suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant" (R, 1215). C'est en lui-même qu'il veut trouver sa règle de vie, en s'efforçant de demeurer lucide, probe, authentique, et en gardant toujours le respect d'autrui.

Bernard n'est pas de ceux qui abdiquent "leur initiative", "leur jugeote", "leur indépendance d'esprit" (R, 1215). Il se rend pourtant compte que certaines "bonnes volontés ancillaires" (ibid.) sont nécessaires au bien de l'état, mais lui, créature libre, doit porter la pleine responsabilité de ses actes. Gide exprimait déjà une opinion semblable dans une lettre de mai 1894 à Marcel Drouin: "L'acte moral pour être valable doit être de libre choix (...); la vie morale débute par une décision personnelle et (...) l'acceptation des décisions d'autrui

est un état de mort ou de non-vie" (Lettre citée dans Delay, II, 319-320).

De plus, pour Gide, comme le déclare R.-M. Albérès, "la libération n'amène pas à vivre dans l'anarchie" (Albérès, 26). Albérès donne Lafcadio en exemple: "Lafcadio réfléchit à la manière des héros stendhaliens" dit-il (ibid) - mais Lafcadio est un mauvais exemple car il se laisse aller au gré de l'aventure, il suit son caprice du moment. Lafcadio est un individualiste, un surhomme qui manifeste sa liberté et sa force aux dépens d'autrui. Bernard est plus représentatif du modèle que propose Gide. En effet celui-ci n'est pas

l'apôtre d'une liberté inconditionnée, [continue Albérès] mais le très rigide sectaire d'une morale individualiste. Il n'invite pas à suivre ses désirs. Il demande qu'on connaisse ses désirs, sans peur, sans masques, sans se mentir à soi-même, et qu'on les juge (ibid.).

Gide affirmait, nous rapporte la Petite Dame "que, de toutes les réputations, celle qu'il vou[lait] le plus laisser était celle d'un homme vertueux! (On voit comme il l'entendait, ajoute la Petite Dame: celui qui a fait de sa vie le meilleur usage qu'il lui fût donné d'en faire)" (CAG, 4, 205). Bernard lui aussi sait que "rien n'est vrai pour tous, mais seulement par rapport à qui le croit tel; qu'il n'est méthode ni théorie qui soit applicable indifféremment à chacun" (R, 1089). Il déclare encore: "Ceci me devient vrai (non d'une manière absolue sans doute, mais par rapport à moi) qui me permet le meilleur emploi de mes forces, la mise en oeuvre de mes vertus" (R, 1089). Il ne fait qu'appuyer l'affirmation de son auteur à la Petite Dame. Justement, Bernard, s'opposant au second orateur de la réunion politique, tient à "se guider lui-même et d'après ses propres clartés" (R, 1210).

Bernard accepte des limites à sa liberté, celles imposées par le respect d'autrui. Ayant pris conscience de la souffrance des hommes, il se reconnaît des devoirs vis à vis d'eux. R.-M. Albérès distingue deux morales: "La morale bourgeoise" qui s'exprime par cette maxime: "~~Ne fais rien qui offense autrui~~" (Albérès, 28), c'est à dire qui porte préjudice à autrui, et "la morale de l'honneur", de la sincérité envers soi-même, la morale "noble," "individualiste," qui commande: "Ne fais rien dont le souvenir doive t'être pénible" (id., 28).

Ces deux morales se trouvent conciliées en Bernard qui respecte deux devoirs: "le devoir de fidélité à soi-même, de réalisation, fuite loin de la veulerie et du conformisme" (id., 31-32), comme le devoir

envers autrui. Celui-ci est aussi impératif pour Bernard que celui-là. C'est pour obéir à ce deuxième devoir que Bernard retournera chez l'homme qui l'a élevé - non par abdication, non par respect du conformisme, mais par amour, par considération pour "l'excellent homme" (R, 1207) qui l'aime mais qui l'a laissé libre de partir tout en le faisant surveiller de loin pour s'assurer de sa sécurité. "En apprenant par le petit Caloub (...) que le vieux juge n'allait pas bien, Bernard n'a plus écouté que son coeur" (R, 1248). L'adolescent a retrouvé sa place dans la famille, dans la société.

Ainsi Bernard, élevé avec amour par un homme probe, fort d'esprit, ne connaît pas la difficulté de communiquer qui avait gêné les autres adolescents gidiens pour une raison ou pour une autre. Il atteint un niveau de maturité, d'équilibre, de confiance en soi et d'indépendance inconnu des autres jeunes gens du roman - des anarchistes, des rebelles ou des faibles - comme de ceux qui l'avaient précédé.

Il serait bon de mentionner ici, parallèlement à l'adolescence de Bernard, celle de Thésée, si semblable à beaucoup d'égards. Thésée non plus n'a pas été élevé par son vrai père, puisqu'il soupçonne qu'il n'est que le "fils putatif" d'Egée (R, 1416). De même que c'est en soulevant le lourd marbre de la console de sa mère que Bernard a trouvé l'autorisation et l'encouragement à l'accomplissement de soi, de même Thésée a dû soulever de lourds rochers avant qu'Egée ne lui donnât ses armes. Pour faire parvenir Thésée au plus parfait développement de soi, par décupler ses forces pour l'aguerrir, Egée lui a imposé un labeur qui pouvait sembler arbitraire et futile, mais cette tâche que Thésée a acceptée, cet effort contre soi-même, comme le combat de Bernard avec l'ange, ont trempé le caractère de Thésée, tout comme ils l'ont fortifié physiquement. "Cet entraînement musculaire doublait celui de mon vouloir," dit-il (R, 1416). Il faudrait placer, en regard, la formation du Jérôme de la Porte étroite dont "la santé délicate" encouragée par "la sollicitude de [sa] mère et de Miss Ashburton, tout occupée à prévenir [sa] fatigue" (R, 495) s'accompagnait d'une grande faiblesse de caractère, allait de pair avec sa veulerie.

Thésée, comme Bernard, a connu une période de grande liberté: dans les premiers temps, Egée n'avait imposé aucune contrainte à son fils, lui avait laissé une liberté dont la conséquence était la dépersonnalisation,

l'éparpillement de soi: "0 premiers ans vécus dans l'innocence! Insoucieuse formation! J'étais le vent, la vague. J'étais plante, j'étais oiseau. Je ne m'arrêtais pas à moi-même..." (R, 1415), s'exclame Thésée. Mais le sage Egée sait qu'une entière et constante licence est néfaste, et bientôt il enseigne à son fils la valeur de l'effort et du contrôle de soi.

C'est à cela que je dois tout ce que j'ai valu par la suite; d'avoir cessé de vivre à l'abandon, si plaisant que cet état de licence pût être. Il m'enseigna qu'on n'obtient rien de grand, ni de valable, ni de durable sans effort (R, 1415-1416).

L'équilibre de Thésée vient justement de ce que, après avoir connu une grande liberté, il a accepté la discipline imposée par son père. Cet effort sur soi-même lui a été bienfaisant. Par la suite il a mis lui aussi sa force au service de l'humanité: et il a "purgé la terre de maints tyrans, bandits et monstres" (R, 1417). Thésée, approchant la mort, est heureux: "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 oeuvre. J'ai vécu" (R, 1453). Quoique Cécile Delorme soit justifiée lorsqu'elle considère Thésée comme un "bâtard dans l'âme" dans la mesure où il est "le plus libre des héros gidiens - le plus libre c'est à dire, le plus naturel, le plus homme, le plus seul" (Delorme, 119), nous ne pouvons accepter son interprétation des paroles finales de Thésée: elle estime que "pour Narcisse, l'oeuvre n'est, ne peut être que Soi - le plus irremplaçable des êtres - le seul" (Delorme, 120). Nous sommes persuadés, au contraire que la paix, la satisfaction que ressent Thésée viennent de sa conviction que, après lui, grâce à lui, "les hommes se reconnaîtront plus heureux, meilleurs et plus libres" (R, 1453). L'"oeuvre" est pour Thésée, comme pour Bernard, le bien d'autrui.

Bernard, être fort et sûr de lui, veut mettre sa vie au service des autres. L'attitude de cet adolescent qui entend "servir à quelque chose" (R, 1210) reflète celle de son auteur qui était de plus en plus préoccupé des hommes. Il l'affirmait dans une conversation avec François Mauriac en mars 1929: "Peut-être, après tout, mon inquiétude a-t-elle passé du plan mystique à un plan plus humain, et est-elle plus préoccupée par le bonheur des hommes (CAG, 4, 406).

Cet élan qui porte l'adolescent vers autrui, qui lui fait mettre sa force au service d'autrui, Gide va le faire fructifier dans Geneviève.

CHAPITRE X

GENEVIEVE: L'ADOLESCENT AU SERVICE DES AUTRES

La communication avec autrui ne présente plus de problèmes pour les adolescents gidiens des oeuvres ultérieures aux Faux-Monnayeurs: les jeunes gens de la trilogie l'Ecole des Femmes, Robert et Geneviève ne sont plus gênés par la trop forte conscience de soi qui, rappelons-le, avait paralysé beaucoup d'adolescents précédents. Mais dans la trilogie encore, l'influence des parents, de l'éducation reçue, explique l'attitude et la destinée des jeunes. Il règne entre les trois amies de Geneviève une entente que n'altère pas le trouble - inexplicable pour elle - éprouvé par Geneviève auprès de Sara. Si Geneviève méprise son père, une entière compréhension existe entre elle et sa mère, comme entre Gisèle et la sienne.

Dans sa toute première enfance, il est vrai, Geneviève était restée quelque peu étrangère à sa mère - "Je me suis depuis longtemps fort peu souciee d'elle" avoue celle-ci (R, 1295); en effet, elle s'occupait davantage de Gustave qui savait plaire et "dont la santé délicate exigeait [ses] soins" (ibid.). Lorsqu'Eveline est déçue par son fils en qui elle commence à reconnaître les caractères paternels, et surtout lorsque Geneviève entre au lycée, l'intimité entre la mère et la fille s'approfondit: après les cours, Geneviève raconte à sa mère non seulement tout ce qu'elle a appris pendant les leçons, mais ses conversations, ses rencontres: elle s'ouvre à elle, elle n'hésite pas à lui révéler ses idées les plus hardies, ses opinions les plus révolutionnaires (R, 1295); Sarah ou Armand Vedel, eux, n'avaient jamais pensé à se confier à l'un ou l'autre de leurs parents. Eveline comprend totalement sa fille et devine même en elle les sentiments passionnés dont Geneviève n'est pas consciente elle-même (R, 1384). De même, Geneviève est jugée assez digne de confiance par sa mère pour recevoir la confidence de son amour pour le docteur Marchant (R, 1409).

Cette libre communication avec sa mère, avec ses amies, avec madame Parmentier, avec le docteur Marchant, permet à Geneviève de mieux se connaître: en s'opposant aux uns, comme en retrouvant ses opinions chez les autres, l'adolescente est amenée à définir ses idées, à les raffermir. "Mon opposition avec madame Parmentier, reconnaît-elle,

malgré la grande affection que je pouvais avoir pour elle, m'aida beaucoup. Nous nous développons dans la sympathie, mais c'est en nous opposant que nous apprenons à nous connaître" (R, 1387). D'autre part, de sentir ses opinions partagées par Gisèle donne à Geneviève "beaucoup d'assurance" (R, 1397). Cependant le problème de la justice sociale l'intéresse bien plus que celui de la connaissance de soi-même, qui représentait la préoccupation majeure des adolescents introvertis. Maintenant que les jeunes ont détourné les yeux d'eux-mêmes, et surmonté l'obstacle de l'incommunicabilité, ils vont pouvoir s'achopper aux problèmes sociaux. Si, chez Geneviève, ces préoccupations ont un point de départ personnel, égoïste, elles vont devenir désintéressées, altruistes et s'étendre pour toucher le plus grand nombre. Ainsi cette jeune activiste veut "faire son droit" pour pouvoir mieux donner aux femmes "la conscience de leurs pouvoirs" (R, 1399).

Geneviève reflète justement l'éveil de la conscience sociale chez son auteur à cette époque. Ce récit révèle donc la direction que prend alors la pensée de Gide qui, en paix avec lui-même, ayant trouvé l'équilibre après avoir résolu ses problèmes personnels, se perd suffisamment de vue pour s'intéresser aux questions sociales.

Jusqu'ici les adolescentes mises en scène par l'écrivain avaient été, soit des êtres inspirés par Madeleine, éthérés comme Emmanuelle et Ellis, ou faibles comme Isabelle, Gertrude, ou Laura Vedel, soit des êtres sans pudeur tels que Rachel, dans la Tentative amoureuse, ou Sarah Vedel, soit enfin des êtres à la forte personnalité comme Alissa en qui Gide s'était projeté. Sarah Vedel était déjà une esquisse de Geneviève en ce sens qu'elle soulevait la question de l'émancipation féminine (R, 1165), mais sa révolte n'était pas constructive. Dans Geneviève, Gide présente une héroïne dont les préoccupations sont altruistes, et en qui il ne projette aucun trait de caractère personnel.

Pour créer son héroïne, Gide s'est pourtant inspiré d'une adolescente qui lui avait été très proche, Elisabeth Van Rysselberghe, qui elle aussi avait voulu un enfant en dehors du mariage; de même, l'attitude des parents de Geneviève, Robert et Eveline, reflète respectivement celle de Théo et de Maria Van Rysselberghe. Quoique finalement, le thème principal de ce récit soit encore l'un de ceux qui a toujours tenu à coeur son auteur, puisqu'il s'agit d'une forme de libération, dans Geneviève, l'écrivain traite d'un sujet qui ne le touche pas personnellement puisqu'il s'agit de la condition de la femme à son époque. Si l'on en croit Enid Starkie, il avait même voulu, à un certain moment, situer le salut de l'héroïne dans le communisme. "At

first, affirme le critique anglais, he intended his heroine to reach salvation through communism" (Starkie, 46).

Déjà, dans les Faux-Monnayeurs, Gide avait donné à Bernard le souci du bonheur d'autrui. Lui-même, au cours de son voyage au Congo de juillet 1925 à mai 1926, s'était indigné au spectacle de la souffrance des indigènes et des abus des colonisateurs; il était devenu conscient des injustices qui sévissaient et auxquelles à son retour il avait tenté de mettre fin.

Lorsque Gide reprend les Nouvelles Nourritures, l'esprit qui l'anime est très différent de celui qui avait inspiré les sept fragments qu'il avait proposés à Philippe Soupault en 1919, pour le premier numéro de la revue Littérature (Pierre-Quint, 467, Entretiens avec Philippe Soupault). Il est devenu conscient du "besoin d'accroître la joie" (J, I, 932) - la joie de tous -. La maxime individualiste exaltée dans les Nourritures terrestres: "Crée de toi (...) ah! Le plus irremplaçable des êtres" (R, 248) fait place dans les Nouvelles Nourritures, en 1931, à l'injonction altruiste: "Fais ton bonheur d'augmenter celui de tous. Travaille et lutte et n'accepte rien de mal de ce que tu pouvais changer" (R, 299). Lui qui avait d'abord cru "qu'il importait d'abord de changer l'homme, les hommes, chaque homme", à ce moment-là, séduit par l'idéologie communiste, se "laisse persuader (...) que l'homme même ne peut changer, que d'abord les conditions sociales ne l'y invitent et ne l'y aident - de sorte que ce soit d'elles qu'il faille d'abord s'occuper" (J, I, 1241). Il ne perd cependant pas de vue l'importance des questions morales et il ajoute: "Mais il faut s'occuper des deux" (ibid.). Gide précise lui-même la nature de ses anciennes préoccupations dans la lettre qu'il fait écrire à Geneviève pour accompagner le manuscrit qu'elle lui envoie, signalant ainsi l'évolution qu'il a suivie. Il fait dire à la jeune femme:

Les questions qui m'intéressent, vous laissent indifférent; du moins je n'en trouve pas trace dans vos livres. Les sujets que vous y abordez échappent autant qu'il se peut à ce que vous semblez considérer comme des 'contingences', indignes de votre attention, tandis que vous ne trouverez ici, exposés sans art, que des problèmes d'ordre pratique (R, 1349).

Mais justement dans Geneviève, l'écrivain limite ses préoccupations à une question bien précise, une question d'actualité, car le philosophe, le penseur, rêveur isolé dans sa tour d'ivoire, ne peut pas soulager les maux réels, immédiats qui tourmentent l'humanité. Le problème n'est plus d'ordre moral, philosophique, général - "que peut l'homme?" (R, 1348),

"mais bien, d'une manière toute matérielle et précise: Qu'est-ce que, de nos jours, une femme est en mesure et en droit d'espérer?" (ibid.). A ce moment-là, Gide dit ne plus vouloir planer dans "l'absolu", dans le général, il veut s'attacher au "relatif", au contingent. Il va s'attaquer à une question bien particulière, celle du féminisme: Que peut la femme dans notre monde? Quels sont ses droits? Ses devoirs? Dans Geneviève, Gide essaie d'offrir une réponse à ces questions. Maintenant, il ne s'agit plus pour la femme de souhaiter la liberté, mais fait-il dire à Geneviève, de la prendre: "Comment et à quelles fins: c'est ce qui importe et que je vais tâcher de dire, du moins pour ce qui est de moi" (R, 1349).

Gide se demande même s'il a raison de vouloir écrire un roman. Madame Théo nous confie ce qu'il lui déclare en novembre 1933:

Jé suis en train de me demander si je ne fais pas complètement fausse route avec mon roman! Quoi? Je vais essayer d'éveiller un intérêt psychologique pour un personnage de femme alors qu'au fond, seules m'intéressent les idées que j'aurai l'occasion de discuter dans le livre. Que voulez-vous, la fiction ne m'intéresse plus, je me sens tellement pris par autre chose, par d'autres problèmes ... (CAG, 5, 349).

Il veut que son roman soit "un livre de combat":

Je voudrais faire dire à Geneviève des pensées extrêmes que je n'ai pas encore dites et auxquelles elle arrive à travers ses expériences (...). Si j'arrive à dire tout ce que je veux, ça pourrait être bien, je vous assure, bien plus hardi que Corydon, un vrai livre de combat comme je n'en ai en somme pas encore écrit (CAG, 5, 171).

Mais Gide, finalement n'écrit pas ce "livre de combat": il se rend compte de l'erreur de vouloir s'expliquer lui-même à travers son héros, de vouloir exposer dans un livre de fiction ses idées politiques et sociales, d'y introduire aussi des notes prises longtemps auparavant au Foyer franco-belge, qui "prennent une place absurde et désaxent tout le roman; du coup Geneviève recule au troisième plan" (CAG, 5, 371). Il pense alors déverser dans un autre ouvrage tout abstrait ses idées sur le communisme (Starkie, 46). Il écrit dans son Journal:

Hier matin, brusque illumination de ce que pourrait et devrait être un prochain livre sur le communisme (...). Erreur de vouloir prêter à Geneviève, à un héros imaginaire, des opinions qui sont aujourd'hui miennes. Ma Nouvelle Ecole des Femmes doit en être allégée et rester d'intérêt sentimental (J, I, 1099).

Incapable de se détacher suffisamment des idées qui le préoccupaient à ce moment-là pour les faire endosser par son héroïne, pour en faire la critique en les poussant à bout, incapable d'"expurger" (J, I, 1160) les "ratiocinations" qui l'avaient élu pour domicile", comme il aurait "su faire dans un roman qui, tout à la fois les eût exposées, en eût fait le tour et la critique" (ibid.), il n'a pas pu s'en délivrer. "Le piège, mal tendu (...), s'est soudain refermé sur moi" (ibid.). Il lit, en avril 1936, à Madame Théo et à Roger Martin du Gard une autre version du troisième chapitre de son roman que ceux-ci trouvent franchement médiocre (CAG, 5, 520). Il décide donc de détruire ce chapitre trois. "Lorsque les préoccupations sociales ont commencé d'encombrer ma tête et mon cœur, je n'ai plus rien écrit qui vaille" déclare-t-il (J, I, 1255). Cependant les deux premiers chapitres forment un tout qui se suffit à lui-même et dans lequel les questions morales et psychologiques ont autant de place que les questions sociales.

Ainsi Gide prête à l'adolescente du récit Geneviève le mouvement altruiste qui l'anime lui-même à cette époque quoiqu'il laisse sans réponses définitives les questions qu'elle soulève. De plus, il veut éclairer l'éveil de l'esprit critique, du désir d'indépendance de la femme.

Geneviève est un récit écrit en 1931 par une femme de 34 ans qui se remémore son adolescence - en particulier les incidents de 1914 - 1915, qui ont marqué ses seizième et dix-septième années - seulement parce qu'elle entend "éclairer ou instruire" (R, 1387), "avertir" (ibid.) d'autres jeunes filles. "L'expérience que je fis de la vie, je ne la raconte que dans l'espoir qu'elle puisse être de quelque enseignement ou de quelque secours" (R, 1360-1361) à quelque jeune femme. "Je me tiendrai pour satisfaite, écrit-elle, (...) si ce livre la met en garde contre certaines illusions dont j'eus à souffrir et qui risquèrent de gâcher ma vie" (R, 1387).

Les réflexions de la femme mûrie par la vie et l'expérience vont donc se mêler au récit des événements et aux opinions de la jeune fille.

Les idées de Geneviève n'ont pas changé: elle a seulement acquis avec l'expérience une connaissance plus juste d'elle-même, et elle se propose d'examiner objectivement, comme un savant, les faits qui ont marqué son adolescence, sans laisser intervenir de "considérations de pudeur et de morale", (R, 1360) - en effet, "il est bien peu de nos maux, dit-elle, qui ne soient dus à l'ignorance et dont le remède puisse être cherché sans un préalable éclaircissement net et cru des questions" (ibid.) -, et ceci, dans le but d'apporter une autre lumière aux récits de son père et de sa mère, pour expliquer le drame de sa famille comme sa propre

révolte. L'objet ultime que se propose cette positiviste est d'apporter une amélioration à la condition de la femme et pour cela, "l'examen attentif de ce qui est doit précéder tout acheminement vers ce qui pourrait être, vers toutes réformes et améliorations, tant sociales qu'individuelles" (ibid.).

Geneviève présente ses deux amies, Sara Keller et Gisèle Parmentier qui partagent ses opinions avancées. Cependant les trois jeunes filles ont des attitudes, en fait, assez différentes les unes des autres. Les indications que Gide donne sur les familles respectives lui permettent encore de faire comprendre ces différences. Des schémas familiaux semblables à ceux des Faux-Monnayeurs se dessinent dans la trilogie; les mêmes principes règlent la destinée des adolescentes: dans les foyers unis où règnent la probité morale et les valeurs authentiques, s'épanouissent des enfants équilibrés. Les pères forts qui commandent le respect de leur famille ont une progéniture sans complexes, qui aura plus de chance de se développer normalement.

Sara Keller, fille naturelle, a été élevée librement dans un milieu artiste, non conformiste, par ses propres parents: le fait qu'elle soit "bâtarde" n'a donc d'importance que dans la mesure où il accentue l'indifférence des Keller aux usages, aux conventions, à la morale courante. Gide accumule les caractères qui rendent cette famille aussi différente que possible du milieu bourgeois, conservateur où vivent Geneviève et Gisèle: outre que Monsieur Keller est artiste, il vit avec son ancien modèle, une femme de très basse origine, dont il a une fille, mais qu'il n'a pas même épousée. Pour couronner le tout, les Keller sont juifs - ce trait n'ajoute rien de pertinent à la connaissance des Keller, puisqu'ils n'observent évidemment pas les lois talmudiques - celles-ci commanderaient en effet la pudeur au sein de la famille, or Sara pose nue devant son père - il permet seulement d'accentuer le caractère prévenu de Robert et même d'Eveline, immédiatement soupçonneux de ces gens parce qu'ils sont juifs; ce détail explique aussi la beauté sémitique de Sara dont l'exotisme exerce un tel attrait sur Geneviève.

Mais, fait important, les Keller forment un ménage profondément uni" (R, 1362): Monsieur Keller "ne sortait jamais sans sa femme" (ibid.). Sara a donc grandi dans une atmosphère libre et harmonieuse, son développement n'a pas été gauchi par la contrainte de règles morales arbitraires, entravé par le respect des conventions sociales. Forte de l'affection, de l'encouragement et de l'enseignement éclairé de ses parents, cette enfant naturelle ne souffre d'aucun complexe, elle se sent parfaitement à l'aise lorsqu'elle pénètre dans le milieu bourgeois,

cosse de la famille de Geneviève, et assez sûre d'elle-même pour considérer ces gens avec quelque mépris, avec une certaine ironie. Lorsqu'elle est accueillie chez Geneviève, celle-ci perçoit dans l'exclamation de Sara: "Ce que c'est cosse, chez vous!" (R, 1363) des inflexions indéfinissables, "où entrait un mélange d'étonnement admiratif et de je ne sais quelle ironie, un peu méprisante" (ibid.). Quoiqu'aisés, puisque Monsieur Keller vend ses tableaux fort bien, rien d'ostentatoire chez eux ne marque la fortune. "Chez nous, au contraire, se rappelle Geneviève, tout semblait raconter indiscrètement le chiffre de nos revenus" (R, 1363). Aucunement intimidée, Sara n'est retenue ni par la politesse, ni par les bonnes manières. Lorsqu'elle s'aperçoit que Geneviève la regarde avec insistance, elle demande avec brusquerie: "Qu'est-ce que vous avez à me reluquer comme ça?" (R, 1352). Sans fausse honte, très désinvolte, elle n'est pas arrêtée par le respect dû à la mère de Geneviève et riposte sèchement lorsque celle-ci lui annonce que sa fille ne pourra accepter son invitation. La liberté qu'a connue Sara dans l'harmonie de son foyer se manifeste dans sa personne, dans son attitude: sa grâce, son aisance contrastent avec l'allure "guindée" de Geneviève (R, 1363), élevée, elle, dans un milieu bourgeois, étriqué dont, "par l'effet d'une extrême sympathie" (ibid.), elle aperçoit "l'insignifiance et la conventionnelle banalité" (ibid.), avec les yeux de Sara. L'éducation de Sara a encouragé en elle son tempérament d'actrice: plus tard, elle sera capable de s'oublier assez pour "se laisser habiter, posséder, par des personnalités d'emprunt, jusqu'à perdre tout caractère individuel" (R, 1365).

Quoique ce soit Sara qui propose la fondation de l'IF, elle est trop indolente, trop artiste, trop individualiste pour prendre sérieusement la tête d'un mouvement philanthropique organisé. Emportée par son imagination, elle improvise au fur et à mesure qu'elle parle les statuts de ce mouvement. Les initiales IF évoquent à son esprit, par association, un rameau d'if - voilà donc l'emblème de l'association trouvé. Une ligue secrète, avec ce qu'elle comporte de mystère, avec l'attrait de la clandestinité, des serments à prêter, de la fidélité à jurer, l'enchanté, représente un jeu pour elle. Ce que sera le programme de cette ligue, elle n'en est pas très sûre - "nous nous occuperons plus tard de le rédiger," répond-elle à la question de la sage Gisèle. D'ailleurs Gisèle ne prend pas son amie au sérieux et part d'un grand éclat de rire lorsque Sara revient à son "idée fixe", (R, 1370) - celle des filles mères. En réalité Sara n'est pas une révoltée puisqu'elle jouit déjà de sa liberté, elle entend seulement vivre sa vie comme bon lui

semble, et accomplir sa destinée d'actrice. Nullement militante, elle manifèstera ses idées d'émancipation dans sa propre vie, sans éprouver le désir d'entrer en guerre contre les préjugés sociaux pour des raisons philanthropiques. Contrairement à Geneviève, elle ne montre aucune agressivité, elle n'agit pas automatiquement par réaction contre un état de choses qui la laisse au fond indifférente. Mais les idées avancées qu'elle a semées vont fructifier: Geneviève va les assimiler, et les mettre en pratique.

Gide ne fait pas une révoltée de l'autre amie de Geneviève, Gisèle Parmentier, ce à quoi nous pouvions nous attendre, vu les antécédents que Gide donne à la jeune fille: ayant connu l'affection de ses parents, la bonne entente dans un foyer uni - Gide nous apprend que madame Parmentier a beaucoup aimé son mari (R, 1396) - Gisèle s'est développée harmonieusement tout comme Sara Keller. Madame Parmentier est beaucoup plus instruite qu'Eveline (R, 1386), plus large d'esprit qu'elle - la nationalité anglaise dont Gide la dote explique pour l'écrivain sa plus grande émancipation, sa libération. Elle ne défend pas à sa fille de voir Sara après qu'elle a pris connaissance du fameux article (R, 1384). Gisèle éprouve une grande estime, un grand amour pour sa mère, et beaucoup d'admiration pour son père à qui elle est fière de ressembler: alors qu'Armand Vedel ne voulait à aucun prix suivre les traces de son père, elle a assez de respect pour le sien, pour désirer pousser plus loin ses études en philologie - "ne serait-ce qu'en souvenir de mon père" (R, 1397) dit-elle.

Ayant grandi comme Sara dans une atmosphère aimante où rien n'a entravé son libre développement, Gisèle est devenue la jeune fille sage, pondérée (ibid.), équilibrée, d'"un parfait naturel"; d'"une grâce enjouée" (R, 1372) que connaît Geneviève. "Je ne la vis jamais céder rien à la vanité", déclare Geneviève (R, 1397). En effet, approuvée par sa mère, forte de son encouragement, il ne lui est pas nécessaire de compenser par un excès d'aplomb, ou par de la forfanterie comme chez Armand Vedel, un manque de confiance en soi qu'aurait provoqué l'absence d'approbation de la part de sa famille. Au contraire, il entre de la bravade et du défi dans les actions de Geneviève qui est consciente de l'hostilité de son père - la joie apparente de celui-ci à l'annonce de son échec au baccalauréat lui donne un coup de fouet - plus tard, ses actions seront commandées par l'animosité que la dresse contre lui.

Gisèle sait garder son indépendance d'esprit, son objectivité, son intégrité; elle ne se laisse influencer ni par Geneviève, ni par sa mère - "(...) elle savait au besoin lui tenir tête, sans élever jamais la voix, avec obstination et avec une douceur désarmante ..." (R, 1397). Elle n'accepte pas aveuglément, inconditionnellement, les suggestions de Sara

concernant l'IF: elle s'engage "seulement à ne rien faire contre sa conscience et par imitation" (R, 1371), et c'est avec une certaine hésitation qu'elle adopte la clause ajoutée par Sara: "ou pour se conformer aux usages" (ibid.) - car elle ne s'élève pas contre ces derniers automatiquement, par principe. Gisèle veut aider les femmes à obtenir leurs droits, mais elle n'est pas contre le mariage. "Je ne veux pas m'engager à ne jamais me marier. Je prétends que, même dans le mariage, une femme peut garder sa liberté; et que d'ailleurs elle ne la garde pas forcément dans les unions libres" (R, 1370). Gisèle estime "qu'il peut entrer beaucoup de valeur et de vertu dans la soumission" (R, 1398), exprimant ainsi l'une des opinions de son auteur. Gisèle rappelle à Geneviève que la femme a aussi des "devoirs" (R, 1399) lorsque celle-ci, emportée par l'enthousiasme ne mentionne que ses "droits" et ses "pouvoirs" (ibid.). La raisonnable et pondérée Gisèle essaie de freiner l'ardeur de Sara en lui demandant de préciser le programme de l'IF (R, 1369): elle veut savoir à quoi elle s'engage avant de prêter serment. De la même manière, elle questionne Geneviève qui prétend "inventer une carrière qui [lui] permet d'aider les femmes en leur apprenant à se connaître, à prendre conscience de leur valeur" (R, 1398) - "Mais comment?", s'enquiert Gisèle. "Mais par quel moyen?" (ibid.). De même, elle demande à son amie d'expliquer la belle maxime qu'elle vient d'inventer: "Il ne tient qu'à toi" (R, 1399). "De faire quoi?" veut-elle savoir. Elle ne se laisse pas emporter par l'imagination, elle ne se laisse pas éblouir par les mots. Si Gisèle partage les idées avancées de Geneviève (R, 1397), si elle reconnaît le besoin d'améliorer la condition de la femme, elle aborde le problème avec sagesse et veut le résoudre d'une manière modérée.

Des trois amies la plus militante, la plus extrême, la plus violente est Geneviève. Ici encore, comme dans les Faux-Monnayeurs, Gide suggère que les racines de ce déséquilibre, de cette agressivité, peuvent être trouvées dans l'enfance de Geneviève, dans le désaccord entre ses parents, et surtout dans le mépris qu'elle éprouve pour la faiblesse de son père, pour son manque de probité morale.

Pour mieux saisir la personnalité de l'adolescente, il serait donc utile de tracer rapidement le portrait de son père.

Gide nous permet de remonter dans le passé de Robert et nous donne assez de renseignements sur l'enfance de celui-ci pour que nous puissions comprendre l'homme qu'il est devenu. Tout comme André Walter, Jérôme, Boris, il a perdu son père alors qu'il n'avait que douze ans (R, 1317).

Elevé par sa mère, auprès d'une soeur à la santé délicate qui meurt bientôt, comme la soeur d'André Walter, ne connaissant comme distraction que les visites du dimanche à une vieille tante célibataire, il a mené une triste et monotone existence, a peu fréquenté les garçons de son âge qu'il trouve "brutaux et vulgaires" (ibid.).

Il est permis encore ici d'établir un lien entre l'absence de père et la faiblesse de caractère de l'homme qu'est devenu Robert: il s'est toujours soumis sans discuter à l'autorité, en particulier celle de l'église. Une fois marié, il préconise pour sa femme comme pour ses enfants la même obéissance, le même respect de l'autorité.

Sortant d'un milieu "assez vulgaire" (R, 1255), peu aisé - son père "tenait un magasin de quincaillerie" (R, 1317) - mais nourrissant de grandes ambitions, il a dû s'observer sans cesse, se contrôler pour se donner cet air de distinction qui frappe Eveline au début de leur liaison. "Cette extraordinaire distinction de tout son être et de ses manières, je pense qu'il ne la doit qu'à lui-même, car il m'a laissé entendre que sa famille était assez vulgaire" (R, 1255). Cette habitude prise, il ne peut plus être naturellement lui-même; Eveline lui reprochera de toujours jouer un rôle comme s'il était en scène. Cette attitude lui est devenue une seconde nature, tant et si bien qu'il doit maintenant au contraire s'observer et contrôler ses paroles et ses gestes pour parler plus honnêtement, plus simplement devant Eveline et surtout devant sa fille Geneviève (R, 1292).

En fait, Robert souffre d'un complexe d'infériorité que son enfance étriquée explique et qu'il compense en se donnant de grands airs, en faisant l'important, en se voulant indispensable pour beaucoup, en multipliant ses brillantes relations. De plus, le manque de sécurité financière qui n'a cessé qu'à la mort de la tante à héritage, a marqué à jamais Robert: adulte, il n'est pas capable d'un geste généreux. Tout doit servir, tout doit donner des dividendes; il cultive les amitiés pour ce qu'elles pourront lui rapporter; s'il achète un très beau bracelet à Eveline, c'est parce qu'il considère cette dépense comme un "placement" (R, 1265), parce que les bijoux sont "appelés à augmenter de valeur" (ibid.); s'il choisit la Tunisie pour son voyage de noces, c'est parce qu'il y possède une exploitation; s'il protège un peintre, c'est parce qu'il spéculé sur ses oeuvres (R, 1269-1284). Mais il veut faire croire, et il finit par croire lui-même qu'il agit par bonté.

Robert dit s'efforcer vers la vertu, essayer d'être meilleur; en réalité, de caractère faible, il n'a ni la force d'être ce qu'il voudrait être, ni le courage de s'accepter tel qu'il est. Comme Oscar Molinier, Robert cède devant la force de caractère de son épouse, pour maintenir la

paix, dit-il. C'est ce qui lui permet de se justifier d'être faible. "Je protestais en vain, finissais par céder, de guerre lasse, désireux de maintenir de mon mieux la paix de notre foyer déjà gravement compromise" (R, 1323-1324). Il laisse donc Eveline élever leurs enfants, incapable de faire triompher ses idées sur l'éducation.

Eveline reproche à Robert de faire "de l'incuriosité une vertu" (R, 1328): tandis que Profitendieu ne défend pas la lecture des mauvais livres à ses enfants, sachant bien que "les livres qu'on lui défend de lire, l'enfant les lit en cachette" (R, 940), mais s'arrangeant seulement "de façon que ses enfants n'aient aucune envie de les lire" (ibid.), pour Robert, "le rôle des parents est de protéger leurs enfants. Ils pourraient s'empoisonner sans le savoir, céder à de malsaines curiosités" (R, 1328).

L'incuriosité tout autant que le respect de l'autorité forment la base de l'éducation telle que la préconise Robert, parce qu'il est lui-même sans force de caractère et trop peu sûr de lui pour s'exposer aux dangers de la lucidité et de la curiosité. "Les dangers de la curiosité m'apparaissent suffisamment en toi", (R, 1328) objecte-t-il à Eveline. "L'homme doit être curieux de ce qui peut non ébranler sa foi, mais l'affermir" (ibid.). Gide révèle ici la faiblesse de Robert dont les convictions ne sont pas très fortes, qui se laisseraient si facilement entamer. Robert justifie son attitude conservatrice par le fait que dans son ménage, la femme s'est émancipée, et s'est laissé guider par la libre pensée: au contraire le rôle de l'épouse devrait être conservateur, pense-t-il, car par vocation elle est gardienne de la morale et des traditions; ce n'est qu'alors "que la pensée de l'homme, libérée, peut se permettre d'aller de l'avant" (R, 1324). Cette conviction qui permet à Robert de masquer sa faiblesse est une parodie de la thèse que Gide exposait dans Corydon, selon laquelle la femelle, dévouée à la race, est toute "prévoyance", tandis que "le mâle (...), tout gratuité" (Corydon, 108), peut alors se dévouer à l'art, au sport, au jeu.

Robert applique cette incuriosité à la connaissance de soi-même et à celle des autres. Il affirme que "pour les sentiments, c'est l'attention que nous leur accordons qui fortifie leur existence, et que cessent d'être ceux que nous nous refusons à considérer" (R, 1329), imaginant que s'il ferme les yeux, les problèmes disparaîtront; "(...) le meilleur moyen d'échapper au mal, croit-il, est d'en détourner les regards" (R, 1325).

Il est remarquable que Gide ait encore fait hériter le fils du caractère faible du père. Gustave suit les traces de son père dans

la voie de la facilité et de l'opportunisme. Il est trop veule pour s'affirmer contre son père, et comme l'exprime Cécile Delorme, il s'est laissé "enfermer" dans le modèle offert par son père. Cette dernière explique avec justesse qu'"un père définit son fils nécessairement, mais ne l'enferme pas pour autant, pour peu que celui-ci soit doué d'esprit critique" (Delorme, 27) - justement Gustave n'a pas l'esprit critique, la lucidité d'un Armand Vedel. Eveline reconnaît les défauts de Robert chez son fils, seulement "ils se manifestent différemment" (R, 1285). Ces défauts sont même aggravés chez le fils par l'exemple du père: Gustave est déjà incapable d'un mouvement désintéressé, tout doit lui porter profit - il sait flatter pour arriver à ses fins. S'il n'arrive pas à tromper sa soeur et sa mère, il donne le change à son père qui se réjouit de ce que Gustave ait manifesté, "dès son plus jeune âge la soumission la plus respectueuse" (R, 1332). Il est heureux d'avoir trouvé en son fils un disciple admiratif, "acceptant, se flatte Robert, tout ce que je lui disais, sans jamais mettre en doute mes paroles" (ibid.). Geneviève sait que Gustave est un opportuniste: "Comme mon père et à son exemple, remarque-t-elle, il prenait peu à peu l'habitude de modifier ses propos, ses goûts, ses pensées selon l'opportunité du moment" (R, 1373). Il ne s'occupait de rien, continue-t-elle "qui ne lui parût utile et dont il ne pût tirer profit - (...) le profit le plus pratique et le plus immédiat" (ibid.).

Robert, tout comme Eveline d'ailleurs, essaie de tirer à lui chacun de ses enfants. Ce désir d'un parent d'influencer sa progéniture n'a de succès que dans la mesure où l'enfant a hérité des traits parentaux, que s'il est prédisposé à recevoir cette influence. Dans Geneviève, si Gide fait hériter les caractères paternels, il prête à Geneviève les traits maternels.

Malheureusement les qualités d'Eveline, son esprit critique, n'ont pas eu l'occasion de se développer au cours de son enfance et de son adolescence, élevée qu'elle a été par de bons parents bourgeois dans l'inculture, la soumission et la piété. La toute jeune Eveline accepte naturellement de vivre à l'ombre de son mari et de lui être entièrement soumise: elle est convaincue que sa vie entière "doit être désormais consacrée à lui permettre d'accomplir sa glorieuse destinée" (R, 1253). "Je trouve tout naturel, en épousant Robert, de renoncer à mon indépendance" affirme-t-elle (R, 1276). Eveline est la victime d'une éducation qui tient la femme "sous le boisseau" (R, 1398-1399) pendant toute sa jeunesse et qui la laisse sans aucune confiance en elle-même; elle s'étonne même de ce qu'une jeune fille aussi ignorante, aussi indigne

qu'elle, ait pu gagner l'amour d'un être tel que Robert: "[Je] ne comprends pas bien ce que Robert a pu trouver en moi qui méritât qu'il s'en éprenne" (R, 1256) s'exclame-t-elle.

Pourtant Eveline a, en elle, des germes d'insoumission, d'indépendance d'esprit qui vont s'épanouir lorsqu'elle ne sera plus aveuglée par l'amour. En fait, elle a hérité de l'esprit fort de son père, un sceptique qui dans le ménage Delaborde a l'esprit le plus éclairé, le plus ouvert, la personnalité dominante. Ne fait-elle pas déjà acte d'indépendance en épousant Robert contre le désir de son père? Et pourtant elle est encore mineure - monsieur Delaborde le laisse entendre lorsqu'il affirme qu'"il ne [lui] plaît pas de faire acte d'autorité" (R, 1263) en s'opposant à ce mariage, ce qui n'aurait pas été possible si Eveline avait été majeure. Eveline est consciente des qualités de son père. Sa sympathie va vers lui: "Maman trouve qu'il est 'buté', mais je crois qu'il a meilleur coeur qu'elle; (...) c'est vers lui que va ma sympathie même quand je ne puis lui donner raison", écrit-elle (R, 1258-1259). Même avant son mariage, les idées libérales d'Eveline se font jour: si jamais elle a une fille, pense-t-elle, elle est résolue à "lui faire donner une instruction sérieuse qui lui permette de se passer des acquiescements arbitraires, des complaisances et des faveurs" (R, 1276).

Elle-même adolescente n'était pas satisfaite de vivre la vie futile et vaine, dont s'accommodaient la plupart des jeunes filles de son milieu; elle voulait "servir", se faire "garde-malade ou petite soeur des pauvres" (R, 1252). Rencontrant Robert, elle crut alors avoir trouvé une occupation digne de ses efforts, qui méritât le don total de soi. Mais bientôt le voile de l'amour qui transformait les insuffisances de Robert en belles qualités se détache! Au contact du docteur Marchant et du peintre Bourgwelldorf, à la suite des lectures qu'elle fait pour accompagner Geneviève, les yeux d'Eveline se dessillent: la lucidité remplace la naïveté, la crédulité, la niaiserie. Bientôt elle n'accepte plus cet "soumission intellectuelle" (R, 1324), qu'on lui avait imposée, soumission à toutes les autorités - mari, église, société! Obligée de réfléchir pour pouvoir répondre aux questions de sa fille, rien ne l'a plus instruite que de chercher à instruire Geneviève. Eveline a essayé d'encourager chez ses enfants le goût de la vérité, la libre pensée et l'ouverture d'esprit; son influence n'a eu aucune prise sur Gustave qui, de tempérament, ressemble à son père, tandis qu'elle a marqué Geneviève parce qu'elle a trouvé en elle un terrain propice. Robert reproche à Eveline d'avoir semé en sa fille le germe d'idées anarchistes. Mais,

reconnait-il d'ailleurs, celle-ci "n'était que trop disposée à les accueillir et (...) semblait ne chercher dans l'instruction qu'un encouragement à la libre pensée" (R, 1325).

Geneviève a hérité de sa mère, en même temps qu'"un certain goût pour le travail et une assiduité naturelle" (R, 1351), le besoin d'authenticité, de vérité, de lucidité, grâce auquel elle peut juger ses parents, son père en particulier; de plus, ayant été éduquée dans un lycée, malgré la désapprobation de son père, ayant donc reçu une instruction libérale, elle montre une grande indépendance d'esprit, en dépit des efforts de son père pour entraver son libre développement. Robert exprime sa réprobation et déplore "l'instruction que l'on donne aux femmes aujourd'hui, dont le plus souvent elles n'ont que faire. Je crois, ajoute-t-il, que leur cerveau n'est point fait pour de pareilles nourritures et ne sait point fournir un antidote naturel pour neutraliser ces poisons" (R, 1323). De plus, en se faisant raconter par Geneviève tout ce qu'elle avait appris au lycée, Eveline a donné l'impression à sa fille que celle-ci exerçait une grande influence sur elle; "rien ne servit plus à me mûrir, écrit Geneviève, à entretenir mon zèle et une certaine confiance en soi, qui lui manquait" (R, 1351).

Les opinions de Geneviève, qu'elle n'avait pas eu l'occasion de formuler jusqu'ici, se précisent au cours de ses conversations avec Sara et Gisèle. Sa mère s'effraie bientôt "de retrouver en elle [sa] propre pensée, plus hardie, si hardie qu'elle [l']épouvante" (R, 1295). "Toutes les inquiétudes, dit-elle, tous les doutes qui purent m'effleurer parfois, sont devenus chez elle autant de négations effrontées" (ibid.). Eveline est épouvantée d'observer en sa fille le degré extrême de la révolte dont elle-même avait semé les germes.

Enfin Geneviève partage avec sa mère "un ardent désir, un besoin de [se] rendre utile" (R, 1351). Mais tandis que, chez Eveline, ce besoin est alimenté par sa bonté naturelle, "par un extraordinaire amour pour les pauvres, les souffrants" (ibid.), chez Geneviève, ce désir d'aider ne jaillit pas du coeur mais de la tête. Geneviève est une réaliste dont l'attitude intellectuelle, positive, rationnelle, contraste avec la conduite charitable et toute privée de sa mère que pousse son bon coeur. Geneviève adulte se retrouve dans le portrait que Marthe de Fels donne de Vauban, "étranger aux raffinements de l'esprit et insoucieux de toute métaphysique" (R, 1387). Elle reconnaît en elle-même le "réalisme de son esprit concret, où les fumées du songe n'avaient point droit d'asyle dès lors qu'il s'agissait d'oeuvrer ..." (ibid.). La femme mûrie ne diffère pas de l'adolescente qui expose ses idées à sa mère, à madame Parmentier ou au docteur Marchant.

Grandement éprise de vérité et de justice, l'esprit concret, sans aucun goût "pour le rêve et la poésie", (R, 1386) Geneviève s'oppose également à madame Parmentier qui, elle, se plaît "dans un monde imaginaire" (ibid.), et prend "son parti des misères et des imperfections de cette terre" avec l'espoir des compensations d'une vie éternelle (R, 1386-1387).

La Geneviève adulte qui entend se consacrer à soulager la misère, désapprouve l'attitude de Sara qui préfère tourner le dos à la réalité pour s'échapper dans le monde irréel du théâtre et de la poésie. Geneviève trouve qu'il n'est pas "honnête" de "déshabiter ainsi les misères de notre terre" (R, 1365), "cet échappement au réel m'apparaît une sorte de désertion" affirme-t-elle (ibid.).

Geneviève s'insurge également contre le "pessimisme" (R, 1393) du docteur Marchant qui se résigne à la profonde misère des hommes "que nous pouvons tout au plus adoucir un peu", dit-il (R, 1388). Tout comme Gide pendant un certain moment, Geneviève voit dans "une amélioration possible de l'état social" (ibid.) la solution à la souffrance. "Mieux vaudrait tâcher d'empêcher la misère que de chercher seulement à la soulager" (R, 1393-1394). C'est cet espoir qui "a dirigé" (R, 1388) toute la vie de Geneviève. Ses exigences impatientes s'opposent à la patience résignée, à l'acceptation du docteur Marchant, qui met l'idéalisme de Geneviève sur le compte de son âge. "C'est de ton âge. On rêve à des réformes de la société, à des répartitions plus équitables. Mais les systèmes les meilleurs ne rendront pas les hommes moins mauvais" (R, 1394) affirme-t-il, ne comprenant pas que Geneviève ne prétend pas changer les hommes mais soulager leur misère, améliorer leur sort.

Enfin, Geneviève se dresse surtout contre son père. Voici qu'éclate au grand jour, dans Geneviève, le conflit qui n'avait fait que couvrir dans les Faux-Monnayeurs et qui dresse en face d'un parent faible et méprisable un adolescent énergique et rebelle. D'une manière générale, l'attitude révoltée de Geneviève, et plus particulièrement son hostilité contre le mariage sont expliquées par la prise de conscience du peu de valeur de son père, par le mépris dans lequel elle finit par le tenir. Elle cesse vite "de le prendre au sérieux" (R, 1359): "Je m'impatientais de l'entendre se contredire, soutenir comme siennes des opinions que je savais empruntées, mettre en avant des sentiments sublimes qu'il était incapable d'alimenter" (R, 1359-1360). Elle le sait "de volonté faible en dépit de ses airs assurés" (R, 1351), et cédant toujours. Elle n'a pas peur de lui tenir tête, et de le défier même (R, 1375-1377), connaissant bien son impuissance. Sa rancune contre ce père faible,

sa haine de cet homme manqué qu'elle méprise, décuplent son amour pour sa mère en qui elle trouve toutes les qualités qu'elle aurait dû trouver en son père.

De plus, l'exemple de l'union lamentable dont a eu à souffrir sa mère, de cette vie précieuse sacrifiée dans le mariage "à quelqu'un qui ne le vaut pas" (R, 1396) a mis en garde Geneviève, l'a dressée contre cette institution qui constitue un piège pour la femme. Elle "ne pouvait admettre le mariage s'il devait conférer au mari des prérogatives; (...) pour sa part, assurait-elle à sa mère, elle n'accepterait jamais de s'y soumettre" (R, 1295). Le mariage empêche la femme de s'accomplir même si le mari est un homme estimable, intègre, irréprochable comme le docteur Marchant. Geneviève professe un grand mépris pour madame Marchant qui représente pour elle le type de femme qu'elle ne veut point être, "presque insignifiante", "négligeable", vivant "dans l'ombre et la dévotion de son mari" (R, 1389).

Geneviève ne se rébelle jamais contre sa mère qui commande chez sa fille un respect profond, une grande vénération - "j'acceptais de me soumettre [à ses] décisions" rappelle-t-elle (R, 1384); touchée par l'attitude affectueuse de sa mère, elle comprend les raisons que celle-ci a de ne pas lui laisser fréquenter "si jeune et si malléable encore, des inconnus peut-être peu recommandables" (R, 1357). "Au fond de moi, dit-elle, sans doute j'approuvais sa décision" (ibid.). Au contraire, lorsque son père s'oppose à ce qu'elle revoie Sara, elle lui tient tête insolemment, violemment, quoique, au fond, elle partage son attitude; en effet sa pudeur est en vérité choquée de ce que Sara ait posé nue devant son père. Mais elle se doit de prendre automatiquement le contrepied de ce que veut son père. Et le désaccord latent entre ses parents l'encourage dans son insoumission. Parce qu'elle sent sa mère "en opposition constante" avec son père, "[sa] résistance à l'autorité paternelle se fortifi[e] de [sa] soumission filiale envers elle" (R, 1384).

La haine dans laquelle Geneviève se trouve forcée de tenir son père la rend hostile à tous les hommes dont elle réduit le rôle à celui d'accessoire dans la procréation. L'enfant qu'elle veut du docteur Marchant n'engage nullement son coeur. Même lorsqu'elle pense être éprise de lui, en réalité, elle ne fait que se "figurer" (R, 1404) qu'elle l'aime! Elle n'éprouve en tout cas aucune passion pour lui, aucun "désir de l'embrasser", "de le serrer dans [ses] bras", "d'être enlacée par lui" (ibid.). L'enfant fait partie de son vœu d'aller contre tout ce que son père représente, mais surtout il lui offre le moyen le plus efficace d'atteindre son père, de le braver, de le blesser, et ainsi

de se venger de la déception qu'il lui a causée, car elle lui en veut d'être faible.

Ainsi le mépris qu'elle éprouve pour son père est à l'origine de la révolte de Geneviève, de son extrémisme - elle le reconnaîtra plus tard:

Dans mon cas particulier, je crois qu'il entraînait encore et surtout de la protestation; oui, de la protestation contre un ordre établi que je me refusais à reconnaître, contre ce que mon père appelait 'les bonnes moeurs', et plus spécialement encore contre lui, qui les symbolisait à mes yeux, ces 'bonnes moeurs', un besoin de l'humilier, de le mortifier, de l'amener à rougir de moi, à me désavouer (R, 1405).

En ce sens, l'enfant que veut Geneviève n'est pas un acte gratuit comme l'affirme André Rousseaux: Gide en est maintenant, dit-il, "à faire un acte gratuit avec ce qui est le plus dépendant de la condition humaine: l'enfant" (Rousseaux, B, 37, 63). En réalité, cet enfant a sa raison d'être, sa place bien définie dans la campagne anti-conformiste que mène Geneviève, et surtout il a un rôle bien déterminé dans son plan d'action dirigé contre son père.

Tant que sa mère vit, Geneviève est retenue par son amour pour elle; mais, nous apprend Robert, "les plus désastreux écarts (...) ont suivi la mort de ma femme" (R, 1324). Tenant son père responsable de la mort de sa mère, elle entend le blesser par sa conduite, même si elle doit violenter sa pudeur et agir contre sa nature, tout comme, auparavant, elle avait dû triompher de sa réserve, de sa timidité, pour parler comme elle l'avait fait au docteur Marchant. Elle l'avoue elle-même: "Mon être physique n'approuvait nullement cette embaardée de mon esprit" (R, 1404), mais "mon esprit s'irritait de cette retenue, prétendait passer outre; et j'enrageais de me sentir malgré moi si pudique et si réservée" (ibid.).

La Geneviève adulte, mûrie par l'expérience de la vie, se rend compte qu'elle avait été alors bien ignorante, bien naïve. "Quelle enfant je pouvais être encore! naïvement convaincue que l'on pouvait disposer à son gré de son corps et de son coeur!" (ibid.). La vie avait tout à lui apprendre:

Tout ce que je pouvais alors penser et dire restait parfaitement théorique. Ma pensée seule allait de l'avant, et d'autant plus audacieusement qu'elle ne s'inquiétait nullement du non-assentiment de mes sens (R, 1400).

Les quelques indications que laisse échapper Geneviève révèlent que l'expérience et la vie se sont chargées de lui ôter "certaines illusions

dont [elle] eu[t] à souffrir et qui risquèrent de gâcher [sa] vie" (R, 1387) - l'illusion, par exemple, qu'on peut toujours rester maître de son coeur. Elle a depuis appris combien "dans l'abandon charnel, l'âme même se démantèle" (R, 1392); elle s'est rendu compte qu'elle était bien naïve lorsqu'elle "prétendai [t] n'aimer personne qu' [elle] n'[eût] résolu d'aimer" (R, 1404).

Il est cependant impossible de déceler si le fils qu'elle nous dit avoir - "j'ai souvent usé de châtiments corporels avec mon fils" (R, 1373), écrit-elle - est la conséquence d'un plan concerté, d'un accord avec un "associé", "un camarade" (R, 1295), ou le produit d'un abandon momentané, le résultat d'une passion dévastatrice.

Ainsi la haine qu'elle a nourrie contre son père, a dénaturé sa vision de la vie, lui a donné une idée fausse des relations homme-femme, a encouragé, en même temps qu'une confiance exagérée en elle-même, en sa capacité de rester maîtresse de son coeur, une méfiance envers tous les hommes. Geneviève laisse entendre qu'elle avait peut-être présumé d'elle-même.

Il ne faut pas s'étonner que sa révolte contre son père ait été la cause d'épreuves déplaisantes, de souffrances, comme le laisse deviner le ton amer et désabusé avec lequel elle avoue: "La vie avait encore tout à m'apprendre, et principalement ceci: c'est qu'il faut n'aimer point pour disposer de soi librement" (R, 1404). Ses réactions ultérieures lui ont appris qu'elle était en réalité bien "différente de ce qu'[elle] avai[t] la prétention d'être" (R, 1392). Elle a eu la chance, une fois, d'avoir à faire à un homme de l'honnêteté du docteur Marchant, mais cela ne s'est peut-être pas reproduit par la suite.

Si Gide laisse entendre que la vie a ôté à Geneviève les illusions qu'elle avait sur elle-même, il ne dit rien pour suggérer que les tentatives de réformes sociales de la jeune fille ont rencontré un échec.

Rien ne nous laisse supposer que Geneviève n'a pas mis en pratique les idées qu'elle professait au cours de son adolescence. Au contraire, adulte, elle est encore, "habitée", (R, 1388) par cet espoir d'empêcher "la profonde misère des hommes" (ibid.), qui "a dirigé [sa] vie" (ibid.) et qui par conséquent dicte encore ses actions. Et si Geneviève indique que cet espoir, en sa jeunesse, était bien vague encore (ibid.), c'est que depuis, elle a pu lui donner une forme précise, concrète, pratique, le traduire en actions. La Geneviève adulte n'a pas abandonné la lutte, mais Gide a dû renoncer à indiquer quelle forme devait prendre son action

sociale, quoique, à un certain moment, il ait songé à engager Geneviève dans le communisme comme nous l'avons déjà dit.

En effet la révolte de Geneviève est constructive, contrairement à celle d'Armand ou de Sarah Vedel qui critiquaient les valeurs en cours dans leur milieu, sans rien proposer de positif pour les remplacer. La société secrète IF groupant Geneviève et ses amies offre au moins un programme de réformes qui est censé transformer la condition de la femme. Au contraire, la société secrète des Faux-Monnayeurs, la Confrérie des Hommes Forts, formée elle aussi d'adolescents révoltés n'avait qu'un objectif destructeur et négatif, celui de supprimer un être faible, Boris.

Dans des oeuvres précédentes, Gide n'avait pas caché une certaine admiration pour les "surhommes" tels qu'Eric, Lafcadio ou Protos qui n'entretenaient que mépris et haine pour les faibles et n'hésitaient pas à se servir d'eux ou à les éliminer. Il est révolu le temps où Gide fasciné par la pure affirmation de la force, créait des héros totalement libres et indifférents à autrui. Les membres de l'IF sont motivés par le désir d'aider les femmes à s'émanciper, à connaître leurs droits. Ainsi Geneviève a dépassé le stade de la rébellion personnelle qu'elle a élevée au niveau d'une révolte sociale. Elle a cherché "une carrière qui [lui] permet d'aider les femmes en leur apprenant à se connaître, à prendre conscience de leur valeur" (R, 1398), et "de leurs pouvoirs" (R, 1399). Elle veut rendre les femmes conscientes que le mariage tel qu'il est pratiqué est un marché de dupes, elle veut leur apprendre à se libérer des préjugés sociaux qui la soumettent à l'homme et la maintiennent dans l'esclavage en la forçant de "rester fidèle à la foi jurée" (R, 1396), mais jurée aveuglément dans l'ignorance. Une instruction valable doit aider les femmes à s'émanciper; elles acquerront alors "plus d'initiative, plus de courage, plus de décision" (R, 1399), ce qui leur permettra de jouer un rôle utile dans la société.

Il va sans dire que Geneviève entend que la libération de la femme s'accomplisse en dehors de toute église, en particulier hors de l'orthodoxie catholique; elle se rend compte de sa hardiesse et des risques encourus: "Dès que l'on ne fait pas partie d'une Eglise, combien hasardeuse, incertaine et osée paraît toute profession de foi!" (R, 1388). Mais la libération que préconise Geneviève ne doit pas entraîner un individualisme effréné, indifférent à autrui, un encouragement à la facilité, à la licence, à la complaisance envers soi-même. "Si je me force au cynisme, dit-elle pour rassurer Gisèle, ce n'est pas du tout (...) pour m'octroyer plus de plaisir" (R, 1408). Elle souscrit pleinement aux opinions de son amie, porte-parole de Gide, qui estime

que "plus on se dégage de [toute morale apprise], plus il importe (...) d'être exigeant envers soi-même" (R, 1408).

Gide croit en effet à la possibilité d'un progrès spirituel de l'humanité, même dans un univers sans Dieu. Le "sevrage" dont il parle dans les Nouvelles Nourritures (R, 279) ne doit pas mener l'homme au désespoir, le tirer vers le bas. C'est le sens de l'injonction de Geneviève lorsqu'elle cite les paroles de Christ: "Lève-toi, (...) et marche" (R, 1399). Mais ni elle ni Gide ne croient aux miracles: "Si la femme se lève, c'est qu'elle pouvait se lever" (ibid.). "Il ne tient qu'à toi" affirme-t-elle. Cette dernière phrase, Gide l'utilise également lorsqu'il exhorte l'adolescent des Nouvelles Nourritures: "Fais ton bonheur d'augmenter celui de tous. Travaille et lutte et n'accepte de mal rien de ce que tu pourrais changer. Sache te répéter sans cesse: il ne tient qu'à moi" (R, 299).

Pour accentuer le non-conformisme de Geneviève, Gide pousse son mépris des tabous jusqu'à prêter à la jeune fille une inclination homosexuelle pour Sara, belle, exotique, sensuelle, "indolente" (R, 1381), dont la "lascivité secrète" (R, 1393) trouble l'innocente Geneviève. Celle-ci n'est pas consciente de la nature du sentiment qu'elle éprouve, un "sentiment confus, (...) si neuf, si étrange" "que je doutais si c'était moi, Geneviève, qui l'éprouvais" (R, 1353) confie-t-elle; il s'accompagnait d'une "angoisse inconnue" "que je ne savais pas être du désir, parce que je ne pensais pas que l'on pût éprouver du désir sinon pour un être de l'autre sexe" (R, 1381), ajoute-t-elle.

A aucun moment Gide ne laisse entendre qu'il établit un lien entre la tendance homosexuelle qu'il prête à Geneviève et le mépris dans lequel elle tient son père. Il ne donne aucune explication d'ordre psychologique ou sociologique à ce penchant qui pour lui est inné. Il a sans doute ajouté ce détail pour les besoins de la cause, et pour choquer son public peut-être. L'attachement passionné qu'éprouve cette toute jeune fille, innocente et naïve, pour une camarade de classe, cette attraction physique qu'elle ne peut contrôler ne nous semblent pas très convaincants, nous frappent comme étant quelque peu forcés. Il nous paraît que Gide a poussé la personnalité de son adolescente aux limites extrêmes de la crédibilité lorsqu'il montre Geneviève envoûtée par Sara, ne pouvant résister à son magnétisme: "Ma main, se rappelle Geneviève, s'approchait de la sienne involontairement, car j'avais perdu toute emprise sur moi, puis se retirait brusquement si Sara remarquait mon avance" (R, 1387). Nous partageons l'opinion de René Lalou dans les Nouvelles littéraires, lorsqu'il affirme: "Dans les aveux de Geneviève, les traits de sensualité

féminine sont introduits avec quelque arbitraire et servent moins la volupté que la morale" (Lalou, cité dans B, 37, 59).

Comme on la sent mieux à l'aise lorsqu'elle décrit cette 'embardée de son esprit' qui la conduit à proposer au docteur Marchant qu'il la rende mère enfin de se prouver son droit à disposer d'elle-même! (ibid.).

Et nous pouvons ajouter, dans le dessein d'offenser, de blesser son père. 'Car son imagination, continue René Lalou, bien plus que ses sens, était engagée dans les deux phases d'une lutte pour ce qu'elle nomme "l'indépendance féminine" (ibid.), - nous voyons dans cet engagement l'intervention de la raison plutôt que celle de l'imagination, l'attitude de Geneviève étant toute intellectuelle, toute rationnelle.

Ainsi la déception causée par un père veule, indigne, prépare Geneviève à la révolte. Poussée par le mépris et la haine qu'elle éprouve pour ce père et tout ce qu'il représente, pour le braver et le blesser, elle atteint les extrêmes d'une révolte anti-conformiste. Si la rébellion de Geneviève a pu être la cause de souffrance et de déception, puisqu'elle a failli "gâcher" la vie de la jeune fille, elle a pourtant eu des conséquences positives.

Cette énergie explosive a été canalisée et utilisée d'une manière constructive, elle a été à la base d'un programme de réformes qui se propose d'augmenter le bonheur de tous en créant un monde meilleur, et en particulier de libérer la femme, d'améliorer son sort.

Il n'est d'ailleurs pas facile de discerner si la sympathie de Gide va entièrement à la jeune extrémiste révoltée qui, dans son désir de briser toutes les idoles pour permettre l'accomplissement de la femme, détruit aussi des valeurs précieuses, ou vers sa mère qui incarne la grandeur dans l'oubli de soi et dans l'abnégation. Gide n'est pas, en définitive, opposé au mariage. Sa prédilection va sans doute à la conservatrice Gisèle qui ne se sent capable "que d'un seul amour" (R, 1407) et qui affirme que "même dans le mariage, une femme peut garder sa liberté" (R, 1370).

Gide ne s'élève pas contre toutes les familles, mais contre celles où les conventions sociales, bourgeoises, commandent les sentiments, contre celles où règnent les contraintes morales qui dénaturent l'enfant. Il ne critique pas les liens d'amour qui unissent les membres d'une famille; tant que la famille repose sur l'affection réciproque, sur le respect mutuel des personnalités de chacun, elle a une grande valeur. Ainsi, en octobre 1931, Gide approuve le mariage d'Elisabeth Van Rysselberghe avec

Pierre Herbart; il se réjouit de l'enfant qu'elle vient d'avoir de cet homme qui, comme le rapporte Madame Théo, après avoir "goûté au dérèglement, à l'aventure" (CAG, 5, 168), "vient aussi de découvrir le mariage, l'enfant comme les couronnements naturels de l'amour" (CAG, 5, 167). Gide revient donc à une certaine orthodoxie morale. Il se rend compte que l'adolescent ne pourra s'épanouir harmonieusement que s'il a connu l'affection d'une famille où règnent la probité, l'authenticité des sentiments, l'amour sincère, une famille guidée par un père intègre, au caractère fort. Ces avantages précieux, fondements du mariage, cimentent l'édifice de la famille et sont indispensables à l'équilibre de l'adolescent. Après avoir pris conscience que la liberté totale et irresponsable détruisait l'individu et la société, Gide sait maintenant que même "l'individualisme serviable" qui caractérise Geneviève doit être lié à la discipline et à la tradition - la courbe qu'il a suivie, amorcée avec le "Familles, je vous hais ..." (R, 186) des Nourritures terrestres, est bouclée à ce moment-là.

CONCLUSION

Il existe donc une évolution parallèle du personnage d'adolescent gidien, de son auteur, et du genre utilisé par ce dernier. Les Cahiers d'André Walter étaient le Journal d'un jeune romantique introspectif, dans lequel l'auteur déversait toutes ses pensées, toutes ses émotions; le traité, caractérisé par l'abstraction de la présentation, mettait en scène des adolescents désincarnés et donnait à l'auteur la possibilité d'effectuer certaines "démonstrations" théoriques; le récit lui permettait de se délivrer de son passé en le racontant et en le reconstruisant - mais le cordon ombilical qui liait l'écrivain à ses personnages d'adolescents n'était pas encore coupé - ; la sottie de 1914, genre ironique, présentait un adolescent au coeur sec sans attaches ni racines. Ce n'est qu'au moment où Gide lui-même s'ouvrait au bonheur de communiquer dans un amour total, quand lui-même réussissait à se perdre de vue, à s'oublier, qu'il pouvait aborder une entreprise qu'il ne s'était pas senti capable de mener à bien jusque là: il pouvait écrire un roman que caractérisait une grande variété de personnages, adolescents surtout, pour la plupart différents de celui qu'avait été leur auteur, et présentés dans un monde vaste et fourmillant.

Ainsi, grâce à la rétroaction de l'oeuvre sur l'écrivain, la création de certains adolescents avait permis à Gide de se libérer de tendances qui le gênaient. L'intérêt plus prononcé de Gide pour le monde, son ouverture envers autrui plus marquée, son assurance plus grande, se reflètent en ses adolescents: après avoir incarné en eux les effets d'une morale et d'une religion contraignantes qui emprisonnent l'individu, paralysent l'expression de soi et encouragent le solipsisme - chacun ne vivant plus que dans le monde fermé de sa conscience -, Gide avait fait avec ses adolescents l'expérience d'une éducation libre qui résultait en une totale disponibilité, en une liberté qui ne se souciait ni d'autrui, ni de la morale. Mais cette attitude, avait découvert Gide, laissait l'adolescent seul, amer, insoucieux des autres, incapable de vivre en société; elle menait à l'insatisfaction, au crime. Jusque là, Gide n'avait pas encore rencontré l'adolescent idéal, avait mis en scène des jeunes qui éprouvaient la même difficulté de communiquer que leur auteur.

En 1918, au moment où Gide connaissait l'amour, s'épanouissait à ses rayons, il était enfin capable de créer une adolescente qui, malgré

sa cécité, pouvait s'ouvrir au monde et à autrui, et montrait une confiance totale en son "protecteur". Malheureusement, la confiance d'un adolescent peut être mal placée, comme le montrait Gide dans la Symphonie pastorale, et plus tard dans les Faux-Monnayeurs, accordée à un individu qui n'en est pas digne.

L'ouverture de Gide lui-même se manifestait également par sa volonté d'authenticité, c'est à dire, à ce moment-là, par son intention de faire publier ses Mémoires - en effet, son désir de se montrer tel qu'il était, et même de se confesser, caché tout au long de son oeuvre, éclate dans Si le Grain. Dans son autobiographie, Gide ôtait le masque, quoique lui-même fût libéré de son sentiment de culpabilité depuis longtemps, depuis qu'il avait écrit la Porte étroite. De plus, dans ses Mémoires, Gide s'expliquait par son milieu, sa famille, son enfance, son adolescence, tout comme il allait expliquer les jeunes gens de son roman par leur milieu, leur ascendance, leur éducation, leur famille. Dans les Faux-Monnayeurs, pour la première fois, il entourait ses adolescents de familles bien caractérisées et il établissait un rapport étroit entre ces familles et ce qu'était devenu l'enfant. Ce faisant, il attribuait une importance particulière au père de famille.

Il nous paraît évident que Gide a abandonné son attitude première, manifeste dans les Nourritures terrestres, oeuvre dans laquelle, il vilipendait toutes les familles sans exception, attitude extrême qui s'explique par l'expérience malheureuse de sa propre enfance. Au sein d'une famille affectueuse, éclairée, finit par découvrir Gide, entouré par des parents intelligents, compréhensifs, l'adolescent peut s'épanouir pleinement. Il est vrai que de telles circonstances, regrettablement rares dans la réalité, le sont aussi dans l'oeuvre gidienne. Bernard Profitendieu, à la fin des Faux-Monnayeurs, Gisèle Parmentier dans Geneviève, représentent de tels adolescents non seulement mûrs et équilibrés, mais soucieux d'autrui, et capables de faire face à leurs responsabilités, tout comme leur auteur, qui l'a bien prouvé à son retour du Congo, avec sa campagne contre les grandes compagnies concessionnaires, ou lorsqu'il s'occupait des réfugiés espagnols au moment de la guerre d'Espagne, ou bien, au début de la deuxième guerre mondiale, de ceux qui fuyaient le régime nazi. Il s'écriait déjà dans les Nouvelles Nourritures: "Il y a sur terre de telles immensités de misère, de détresse, de gêne et d'horreur que l'homme heureux n'y peut songer sans prendre honte de son bonheur" (R, 269). Il n'acceptait pas un "bonheur qui ne s'obtient qu'aux dépens d'autrui" (ibid.). Claude Mauriac, dans ses Conversations avec André Gide, a noté à plusieurs reprises le

dévouement de Gide pendant la guerre de 1940, et il "l'admire de s'occuper, à son âge, de la souffrance d'autrui" (Mauriac, 217).

Voici le témoignage du critique:

Depuis des années, [Gide] offre son temps et sa vie intérieure elle-même aux hommes à qui la misère défend de connaître cette joie de vivre qui fut sa première découverte. Il a choisi les plus déshérités: ces réfugiés chassés par un pays ennemi, et trop souvent, hélas, traités par nous en ennemis. Sa joie s'est faite dépendante de la leur; il ne peut plus être heureux s'ils souffrent (Mauriac, 246).

Alberta Labuda n'est donc pas justifiée lorsqu'elle déclare que, incapable "d'engagement personnel", Gide est toujours resté "l'outsider du temps de son adolescence" (Labuda, 149). Nous devons également refuter l'allégation de Cécile Delorme selon qui, pour l'individu gidien, "tout élan vers autrui ne peut, ne doit être qu'un élan vers une forme de soi-même" (Delorme, 14).

Ainsi, à côté de cette volonté de retour vers l'enfance - "étape primitive dans le développement psychique de l'homme" - que signale D. A. Steel (Steel, 372) -, qui révèle chez Gide une volonté de retour vers "des valeurs primitives" (ibid.), et correspond à "une quadruple évolution socio-idéologique qui se fait [à cette époque] autour du primitivisme, du freudisme, du féminisme et du socialisme" (ibid.), nous avons découvert chez Gide, à partir de la cinquantaine, une adhésion à des valeurs traditionnelles qui donnent une place capitale dans la formation de l'adolescent, à la famille et à l'éducation, - celles qui respectent l'individu original que représente chaque enfant - qui accentuent les bienfaits de la culture et de l'ordre et insistent sur la notion de responsabilité et l'importance d'autrui.

REFERENCES

- Albérès (R.-M.), L'Odyssée d'André Gide, La Nouvelle Edition, 1951.
- Bastide (Roger), Anatomie d'André Gide, Presses universitaires de France, 1972.
- Boisdeffre (Pierre de), Vie d'André Gide, I: André Gide avant la fondation de la Nouvelle Revue Française (1869-1909), Hachette, 1970.
- Brée (Germaine), André Gide, l'insaisissable Protée, Belles Lettres, 1970.
- Claudet (Paul) et Gide (André), Correspondance 1899-1926, préface et notes de Robert Mallet, Gallimard, 1949.
- Delay (Jean), La Jeunesse d'André Gide, I, II, Gallimard, 1956.
- Delorme (Cécile), "Narcissisme et Education dans l'oeuvre romanesque d'André Gide", La Revue des Lettres Modernes, André Gide 1, nos. 223-227, 1970.
- Derais (François) et Rambaud (Henri), L'Envers du Journal de Gide, 2e éd., Nouveau Portique, 1952.
- Diderot (Denis), Lettre sur les Aveugles, éd. critique par Robert Niklaus, Genève, Droz, 1951.
- Didier (Béatrice), Un Dialogue à distance, Gide et Du Bos, Desclée De Brouwer, 1976.
- Du Bos (Charles), Le Dialogue avec André Gide, Corrêa, 1947.
- Franklin (Ursula), "Urien's antiquist: Gide's parting statement to Symbolism", ds: Nineteen Century French Studies, volume VII, numbers 3-4, 1979.

- Ghéon (Henri) - Gide (André), Correspondance, texte établi par Jean Tipy, introduction et notes d'Anne-Marie Moulènes et Jean Tipy, Gallimard, 1976.
- Gide (André) - Blanche (Jacques-Emile), Correspondance 1892-1939, Cahiers André Gide 8, édition établie, présentée et annotée par Georges-Paul Collet, Gallimard, 1979.
- Gide (André) - Bussy (Dorothy), Correspondance, 2 volumes: Cahiers André Gide 9 et 10, édition établie, présentée et annotée par Jean Lambert et Richard Tedeschi, Gallimard, 1979 et 1981.
- Gide (André) - Martin du Gard (Roger), Correspondance 1913-1951, 2 volumes, Gallimard, 1968.
- Gide (André) - Mockel (Albert), Correspondance 1891-1938, Genève, Droz, 1975.
- Gide (André) et Valéry (Paul), Correspondance 1890-1942, préface et notes par Robert Mallet, Gallimard, 1955.
- Gillouin (René), "Causerie" consacrée à la Symphonie pastorale, ds: La Semaine littéraire, no. 1677, février 1926, publiée ds: le Bulletin des Amis d'André Gide, no. 23, juillet 1974.
- Goulet (Alain), Etude méthodologique: "Les Caves du Vatican d'André Gide", Larousse-Université, 1972.
- Guérard (Albert J.), André Gide, Harvard University Press, 1951.
- Hérbart (Pierre), A la Recherche d'André Gide, Gallimard, 1952.
- Labuda (Alberta), Les thèmes de l'adolescence dans l'oeuvre d'André Gide, Poznan, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 1968.
- Lalou (René), "Le livre de la semaine: Geneviève", paru ds: les Nouvelles littéraires, 5 décembre 1936, publié ds: le Bulletin des Amis d'André Gide, volume VI, no. 37, janvier 1978.

Lejeune (Philippe), "Gide et l'autobiographie", La Revue des Lettres Modernes, André Gide 4, Minard, nos. 374-379, 1973.

Lévy (Jacques), Journal et Correspondance, Grenoble, Edition des Cahiers de l'Alpe, 1954.

Mahias (Claude), La vie d'André Gide, Les albums photographiques, avant-propos et commentaires par Pierre Herbart, Gallimard, 1955.

Marchand (Max), Le complexe pédagogique et didactique d'André Gide, Oran, Fouque, 1954.

Martin (Claude), La Maturité d'André Gide, de "Paludes" à "l'Immoraliste" (1895-1902), Klincksieck, 1977.

Martin du Gard (Roger), Notes sur André Gide, Gallimard, 1951.

Masson (Pierre), "Mythe, réalité et fantasmes: Autour du Voyage d'Urien", ds: Bulletin des Amis d'André Gide, volume IX, no. 50, avril 1981.

Mauriac (Claude), Conversations avec André Gide, Albin Michel, 1951.

Nobécourt (R.-G.), Les Nourritures normandes d'André Gide, Editions Médicis, 1949.

O'Brien (Justin), "The Novel of Adolescence", the study of the themes, New York, Klaus, 1975.

Painter (George D.), André Gide, a Critical Biography, London, Weidenfeld and Nicolson, 1968.

Pierre-Quint (Léon), André Gide, sa vie, son oeuvre, Stock, 1952.

Raimond (Michel), La crise du roman, José Corti, 1966.

- Rousseaux (André), "La vie littéraire. André Gide: Retour de l'U.R.S.S. - Geneviève - Nouvelles Pages de Journal (1932-1935)", article paru dans Le Figaro littéraire, 14 novembre 1936, publié dans le Bulletin des Amis d'André Gide, volume VI, no. 37, janvier 1978.
- Savage (Catherine H.), André Gide: L'Evolution de sa pensée religieuse, Nizet, 1962.
- Schlumberger (Jean), Madeleine et André Gide, Gallimard, 1956.
- Shackleton (Mitchell), The Artistic Theory and Practice of André Gide, thesis submitted to the University of the Witwatersrand, Johannesburg, 1975.
- Starkie (Enid), André Gide, Cambridge, Bowes and Bowes, 1953.
- Steel (David A.), Le Thème de l'Enfance dans l'Oeuvre d'André Gide, thèse présentée devant l'Université de Paris VII, 1974.
- Steel (David A.), "'Lafcadio Ludens': ideas of play and levity in les Caves du Vatican", ds: The Modern Language Review, volume 66, no. 3, July 1971.
- Teuler (Gabriel), Après Gide, Nouvelles Editions Debresse, 1959.
- Tilby (Michael), "'Self-conscious' Narration and 'Self reflexivity' in Gide's les Faux-Monnayeurs", ds: Essays in French Literature, Department of French Studies, University of Western Australia, no. 15, November 1978.
- Tolton (C.D.E.), André Gide and the Art of Autobiography: A Study of "Si le Grain ne meurt", McMillan of Canada, 1975.
- Weinmann (Heinz), "Gide ou le Paradis Perdu" ds: Revue des Lettres Modernes, "André Gide", 4, Minard, 1973.
- Wynchank (Anny), "La Porte étroite et le Journal de Madeleine", ds: le Bulletin des Amis d'André Gide, volume VII, no. 42, avril 1979.

BIBLIOGRAPHIE

I. Textes de Gide

Oeuvres Complètes. 15 volumes, édition établie par Louis Martin-Chauffier, Gallimard, 1932-1939.

Romans, Récits et Soties, Oeuvres lyriques, Gallimard, Pléiade, 1969.

Théâtre, Gallimard, 1969.

Journal 1889-1939, Gallimard, Pléiade, 1970.

Journal 1939-1949, Gallimard, Pléiade, 1972.

Certains des textes compris dans les Oeuvres Complètes ont été d'ailleurs consultés aussi dans l'édition courante qui est alors citée dans la suite de cette bibliographie.

x x

x

Dostoïevsky, Plon, 1923.

Incidences, Gallimard, 1924.

Amyntas, Gallimard, 1925.

Corydon, Gallimard, 1929.

Journal des Faux-Monnayeurs, Gallimard, 1929.

L'Affaire Redureau suivie de Faits divers, Gallimard, 1930.

La Séquestrée de Poitiers, Gallimard, 1930.

Nouveaux Prétextes, Mercure de France, 1930.

Retour de l'U.R.S.S., Gallimard, 1937.

Retouches à mon Retour de l'U.R.S.S., Gallimard, 1937.

Montaigne. Les pages immortelles de Montaigne, choisies et expliquées
par André Gide, Corrêa, 1939.

Interviews Imaginaires, New York, Shiffrin, 1943.

Le Retour, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1946.

Prétextes, Mercure de France, 1947.

Eloges, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1948.

Préfaces, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1948.

Rencontres, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1948.

Feuillets d'Automne, Mercure de France, 1949.

Littérature Engagée et Robert ou l'intérêt général, Gallimard, 1950.

Les Cahiers et les Poésies d'André Walter, Gallimard, 1952.

X

X

X

Editions critiques:

La Symphonie pastorale, edited by M. Shackleton, London, Harrap, 1951.

La Symphonie pastorale, édition établie et présentée par Claude Martin,
Lettres Modernes, Minard, 1970.

X

X

X

II. Correspondances

André Gide - Raymond Bonheur, Correspondance, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1946 (à la suite du Retour, déjà cité).

Francis Jammes et André Gide, Correspondance 1893-1938, préface et notes par Robert Mallet, Gallimard, 1948.

Paul Claudel et André Gide, Correspondance 1899-1926, préface et notes de Robert Mallet, Gallimard, 1949.

Lettres de Charles Du Bos et Réponses d'André Gide, Corrêa, 1950.

André Gide et Paul Valéry, Correspondance 1890-1942, préface et notes par Robert Mallet, Gallimard, 1955.

Marcel Jouhandeau, Correspondance avec André Gide, Marcel Sautier, 1958.

The Correspondence of André Gide and Edmund Gosse, 1904-1928, éd. L.F. Brugmans, London, Peter Owen, 1959.

André Gide - André Suarès, Correspondance 1908-1920, préface et notes de S. D. Braun, Gallimard, 1963.

André Gide - André Rouveyre, Correspondance 1909-1951, présentée et annotée par Claude Martin, Mercure de France, 1967.

André Gide - Roger Martin du Gard, Correspondance 1913-1951, 2 vol., Gallimard, 1968. *Edition établie par Jean Delay, introduction de Jean Delay.*

André Gide - François Mauriac, Correspondance, (1912-1950), édition établie, présentée et annotée par Jacqueline Morton, Gallimard, 1971.

André Gide - Albert Mockel, Correspondance 1891-1938, Genève, Droz, 1975.

S Henri Ghéon - André Gide, Correspondance, texte établi par Jean Tipy, introduction et notes d'Anne-Marie Moulènes et Jean Tipy, Gallimard, 1976.

André Gide - Jacques-Emile Blanche, Correspondance 1892-1939,
Cahiers André Gide 8, édition établie, présentée
et annotée par Georges-Paul Collet, Gallimard, 1979.

André Gide - Dorothy Bussy, Correspondance, 2 volumes: Cahiers André Gide 9,
édition établie, présentée et annotée par Jean Lambert
et Richard Tedeschi, Gallimard, 1979; Cahiers André Gide 10
Gallimard, 1981.

X X

X

III. Ouvrages sur Gide

Albérès (R.-M.), L'Odyssée d'André Gide, La Nouvelle Edition, 1951.

Anglès (Auguste), André Gide et le Premier groupe de la Nouvelle Revue
Française, Gallimard, 1978.

Bastide (Roger), Anatomie d'André Gide, Presses universitaires de
France, 1972.

Beigbeder (Marc), André Gide, Ed. Universitaires, 1954.

Bettinson (Christopher), André Gide, London, Heinemann, 1977.

Boisdeffre (Pierre de), Vie d'André Gide, I: André Gide avant la
fondation de la N.R.F. (1869-1909), Hachette, 1970.

Brée (Germaine), André Gide, l'insaisissable Protée, Belles Lettres, 1970.

Canalon (Elaine Davis), Techniques et Personnages dans les récits
d'André Gide, Minard, 1970.

Cocteau (Jean), Gide vivant, Amiot-Dumont, 1952.

Davet (Yvonne), Autour des "Nourritures Terrestres", Gallimard, 1948.

Davies (J.C.), Gide, "L'Immoraliste" and "La Porte Etroite", London,
Edward Arnold, 1968.

Delay (Jean), La Jeunesse d'André Gide, 2 volumes, Gallimard, 1956.

Derais (François) et Rambaud (Henri), L'Envers du Journal de Gide,
2e éd., Nouveau Portique, 1952.

Didier (Béatrice), Un Dialogue à distance, Gide et Du Bos, Desclée De
Brouwer, 1976.

Du Bos (Charles), Le Dialogue avec André Gide, Corrêa, 1947.

Fernandez (Ramon), André Gide, Corrêa, 1931.

Gagnebin (Laurent), André Gide nous interroge, Lausanne, Cahiers de
la Renaissance vaudoise no. 38, 1961.

Goulet (Alain), Etude méthodologique: "Les Caves du Vatican d'André Gide",
Larousse-Université, 1972.

Guérard (Albert J.), André Gide, Harvard University Press, 1951.

Herbart (Pierre), A la recherche d'André Gide, Gallimard, 1952.

Holdheim (W. Wolfgang), Theory and Practice of the Novel, a study on
André Gide, Genève, Droz, 1968.

Hytier (Jean), André Gide, Alger, Charlot, 1938.

Idt (Geneviève), André Gide: "Les Faux-Monnayeurs", analyse critique,
Hatier, 1970.

Ireland (G.W.), André Gide. A study of his creative writings,
Oxford, Clarendon Press, 1970.

Labuda (Alberta), Les thèmes de l'adolescence dans l'oeuvre d'André Gide,
Poznan, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 1968.

- Lambert (Jean), Gide familial, Julliard, 1958.
- Lang (Renée), André Gide et la pensée allemande, Egloff, 1949.
- Lejeune (Philippe), Exercices d'Ambiguïté: Lecture de "Si le Grain ne meurt" d'André Gide, Lettres Modernes Minard, 1974.
- Lévy (Jacques), Journal et Correspondance. Fragments précédés d'une étude sur "Les Faux-Monnayeurs" d'André Gide et l'expérience religieuse, Grenoble, Edition des Cahiers de l'Alpe, 1954.
- Lime (Maurice), Gide tel que je l'ai connu, Julliard, 1952.
- Mahias (Claude) et Herbart (Pierre), La vie d'André Gide, les Albums Photographiques, Gallimard, 1955.
- Mann (Klaus), André Gide and the Crisis of Modern Thought, New York, Creative Age Press, 1943.
- Marchand (Max), Le Complexe pédagogique et didactique d'André Gide, Oran, Fouque, 1954.
- Marchand (Max), Du Marquis de Sade à André Gide, Oran, Fouque, 1956.
- Martin (Claude), Gide par lui-même, Editions du Seuil, 1963.
- Martin (Claude), La Maturité d'André Gide, de "Paludes" à "l'Immoraliste" (1895-1902), Klincksieck, 1972.
- Martin du Gard (Roger), Notes sur André Gide, Gallimard, 1951.
- Massis (Henri), D'André Gide à Marcel Proust, Lyon, Lardanchet, 1948.
- Maucuer (Maurice), L'Indécision Passionnée, Le Centurion. Sciences Humaines, 1969.
- Mauriac (Claude), Conversations avec André Gide, Albin Michel, 1951.
- Mondor (Henri), Les Premiers Temps d'une Amitié: André Gide et Paul Valéry, Monaco, Editions du Rocher, 1947.
- Moutote (Daniel), Le Journal de Gide et les problèmes du moi, (1889-1925) P.U.F., 1968.
- Moutote (Daniel) Les images végétales dans l'oeuvre d'André Gide, Presses Universitaires de France, 1970.

- Nobécourt (R.-G.), Les Nourritures normandes d'André Gide, Editions Médicis, 1949.
- O'Neill (Kevin), André Gide and the Roman d'aventure, Sydney University Press, 1969.
- Painter (George D.), André Gide, a Critical Biography, London, Weidenfeld and Nicolson, 1968.
- Pierre-Quint (Léon), André Gide, sa vie, son oeuvre, Stock, 1952.
- Planche (Dr. Henri), Le Problème de Gide, Téqui, 1952.
- Pruner (Francis), "La Symphonie pastorale" de Gide, Minard, 1964.
- Savage (Catherine H.), André Gide; l'Evolution de sa pensée religieuse, Nizet, 1962.
- Schlumberger (Jean), Madeleine et André Gide, Gallimard, 1956.
- Souday (Paul), André Gide, Kra, 1927.
- Starkie (Enid), André Gide, Cambridge, Bowes and Bowes, 1953.
- Teuler (Gabriel), Après Gide, Nouvelles Editions Debresse, 1959.
- Thierry (Jean-Jacques), Gide, Gallimard, 1962.
- Tolton (C.D.E.), André Gide and the Art of Autobiography: A Study of "Si le Grain ne meurt", McMillan of Canada, 1975.
- Trahard (Pierre), "La Porte Etroite" d'André Gide, étude et analyse, Editions de la Pensée Moderne, 1968.
- Watson-Williams (H.), André Gide and the Greek Myth, Oxford, Clarendon Press, 1967.

IV. Thèses sur Gide

- Shackleton (Mitchell), The Artistic Theory and Practice of André Gide, thesis submitted to the University of the Witwatersrand, Johannesburg, 1975.

Steel (David A.), Le thème de l'Enfance dans l'oeuvre d'André Gide, thèse présentée devant l'Université de Paris VII, 1974.

V. Recueils et Publications périodiques consacrés
à André Gide

André Gide et notre temps, Gallimard, 1935.

Australian Journal of French Studies, Vol. VII, numbers 1-2, 1970.

(Special number on the occasion of Gide's centenary).

Bulletins des Amis d'André Gide, publiés par le Centre d'Etudes gidiennes de l'Université de Lyon II, nos. 1 à 50.

Cahiers André Gide, Gallimard.

no.1. Les Débuts littéraires, d'"André Walter" à "l'Immoraliste", 1969.

no.3. Le Centenaire, 1972.

nos.4 à 7. Les Cahiers de la Petite Dame, édition établie, présentée et annotée par Claude Martin, 1973-1977.

Entretiens sur André Gide, sous la direction de Marcel Arland et Jean Mouton, Mouton, 1967.

Hommage à André Gide, Nouvelle Revue Française, novembre 1951.

La Revue des Lettres Modernes, "André Gide", sous la direction de Claude Martin, Minard.

no.1: Etudes gidiennes, 1970.

no.2: Sur les Nourritures Terrestres, 1971.

no.3: Gide et la fonction de la littérature, 1972.

no.4: Méthodes de lecture, 1973.

no.5: Sur "les Faux-Monnayeurs", 1975.

no.6: Perspectives contemporaines, 1979.

Les Critiques de notre temps et Gide, présentation par Michel Raimond, éd., Garnier, 1971.

VI. Articles

- Franklin (Ursula), "Urien's antiquest: Gide's parting statement to Symbolism", ds: Nineteen Century French Studies, Volume VII, numbers 3-4, 1979.
- Shackleton (Mitchell), "Gide, lecteur de Montaigne", ds: French Studies in Southern Africa, Pretoria, no.1, 1971-1972.
- Shackleton (Mitchell), "Disponibilité et Engagement chez André Gide", ds: French Studies in Southern Africa, Pretoria, no.2, 1973.
- Steel (David A.), "Gide and the conception of the bastard", ds: French Studies, July 1963.
- Steel (David A.), "Le Prodiges chez Gide: Essai de critique économique de l'acte gratuit", ds: Revue d'Histoire Littéraire de la France, no.2, mars-avril 1970.
- Steel (David A.), "'Lafcadio Ludens': ideas of play and levity in Les Caves du Vatican", ds: The Modern Language Review, volume 66, no.3, July 1971.
- Tilby (Michael), "'Self conscious' Narration and 'Self reflexivity' in Gide's Les Faux-Monnayeurs", ds: Essays in French Literature, Department of French Studies, University of Western Australia, no.15, November 1978.
- Wynchank (Anny), "La Porte étroite: confession? prophétie?" ds: French Studies in Southern Africa, no.9, 1980.

VII. Ouvrages d'intérêt général

- Amiel (Henri Frédéric), Fragments d'un Journal intime, Stock, 1931.
- Dickens (Charles), American Notes, London, Oxford University Press, 1974.
- Dickens (Charles), Christmas Books, London, Chapman and Hall, 1868.
- Diderot (Denis), Lettre sur les Aveugles, éd. critique par Robert Niklaus, Genève, Droz, 1951.
- Lejeune (Philippe), L'Autobiographie en France, Armand Colin, 1971.

Lejeune (Philippe), Le Pacte autobiographique, Editions du Seuil, 1975.

Magny (Claude Edmonde), Histoire du Roman Français depuis 1918, Editions du Seuil, 1950.

Mauriac (François), D'autres et moi, Grasset, 1966.

O'Brien (Justin), "The Novel of Adolescence", the Study of the themes, New York, Klaus, 1975.

Raimond (Michel), La Crise du roman, José Corti, 1966.

Raimond (Michel), Le Roman depuis la Révolution, Armand Colin, 1967.

Rivière (Jacques), Etudes, Gallimard, 1911.

Tison-Braun (Micheline), La Crise de l'Humanisme, tome I, 1890-1914,

TABLE DES MATIERES

SUMMARY i

REMARQUES: sigles, abréviations, références, soulignages iii

INTRODUCTION 1

PREMIERE PARTIE: L'ADOLESCENT PROJECTION DE L'AUTEUR

- I LES CAHIERS D'ANDRE WALTER: L'ADOLESCENT VICTIME DE LUI-MEME. 8
- II LES TRAITES: L'ADOLESCENT COBAYE 48
- III LES PREMIERS RECITS: L'ADOLESCENT LIBERATEUR DE L'AUTEUR 78

DEUXIEME PARTIE: L'ADOLESCENT DETACHE DE L'AUTEUR

- IV LES CAVES DU VATICAN: L'ADOLESCENT VICTIME D'UNE EDUCATION
TROP LIBRE 100
- V LA SYMPHONIE PASTORALE: L'ADOLESCENT VICTIME D'UNE
EDUCATION EN VASE CLOS 121
- VI LES FAUX-MONNAYEURS - 1 -: L'ADOLESCENT DANS UN MONDE REEL .. 143
- VII LES FAUX-MONNAYEURS - 2 -: L'ADOLESCENT DANS LA FAMILLE 161
- VIII LES FAUX-MONNAYEURS - 3 -: LA COMMUNICATION AVEC AUTRUI 181
- IX LES FAUX-MONNAYEURS - 4 -: L'ADOLESCENT EXEMPLAIRE 199

X	<u>GENEVIEVE: L'ADOLESCENT AU SERVICE DES AUTRES</u>	216
	<u>CONCLUSION</u>	238
	<u>REFERENCES</u>	241
	<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	245
	<u>TABLE DES MATIERES</u>	255