

Title	La représentation du <<mur>> dans L'Immoraliste et La Porte étroite d'André Gide : A la lumière de Flaubert
Author(s)	Tatekawa, Nobuko
Citation	Gallia. 1999, 38, p. 17-24
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/6061
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

**La représentation du « mur »
dans *L'Immoraliste* et *La Porte étroite* d'André Gide
— A la lumière de Flaubert —**

Nobuko TATEKAWA

En 1997 et 1998, l'édition du *Journal* d'André Gide a été augmentée. Grâce aux pages ajoutées, il est plus évident que dans l'ancienne édition, que Gide lisait l'œuvre et la correspondance de Flaubert et l'imitait dans sa jeunesse¹⁾. L'esthétique de ce dernier, et sa conception du sacrifice de la vie au culte de l'élaboration de la beauté littéraire, ont contribué à former l'esthétique de Gide, surtout au début de sa carrière. Nous avons vu qu'un des sujets de *L'Immoraliste* (le nihilisme) semble inspiré par *L'Éducation sentimentale* ; la rédaction de *La Porte étroite* garde des réminiscences de la lecture de *Madame Bovary* dans le choix de la narration et de l'histoire²⁾. Nous allons maintenant tenter d'éclaircir, dans ces deux œuvres de Gide, la représentation d'une image qui semble jouer un rôle crucial chez les deux écrivains : le mur.

Notons, avant de commencer, un passage énigmatique de *Si le grain ne meurt...* : « le jardin était resserré entre le mur qui bordait la route, et la rivière. Au centre, une pièce d'eau dont l'exiguïté contournée eût fait rêver Flaubert³⁾. » Flaubert semble employer ce mot « exiguïté » assez rarement, mais il écrit : « j'ai des recroquevillements si profonds que j'y disparaîs ; et tout ce qui essaie de m'en faire sortir me fait souffrir » (2^{ème} série, p.197)⁴⁾. Brombert⁵⁾ et Richard⁶⁾ notent chez lui, « un certain instinct de rétractilité », ainsi qu'une tendance à l'expansion du moi. Brombert l'explique comme

1) André Gide, *Journal I 1886-1925*, édition établie, présentée et annotée par Eric Marty, Paris, Gallimard, 1996, la Pléiade (JI).

André Gide, *Journal II 1926-1950*, édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Paris, Gallimard, 1997, la Pléiade (JII).

2) Nobuko Tatekawa, « L'Influence de Flaubert sur les œuvres d'André Gide de 1902 à 1909, — *L'Immoraliste* et *La Porte étroite* », *Revue du département d'éducation générale de l'Université d'Ehimé*, n°27, 1994, pp.57-70.

3) André Gide, *Journal II 1939-1949 Souvenirs*, Paris, Gallimard, 1954, p.415, la Pléiade.

4) Gustave Flaubert, *Correspondance*, 4 séries, Paris, Charpentier, 1887-1889.

5) Victor Brombert, *Flaubert par lui-même*, Paris, Seuil, 1971.

6) Jean Pierre Richard, *Stendhal et Flaubert, littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.

« séquestration et ascétisme » qu'il croit nécessaires à sa vocation d'écrivain : « les lieux clos, la rupture avec l'extérieur et l'éclairage artificiel ».

Dans le passage des Mémoires de Gide que nous venons de citer, ce sentiment de claustration est lié à l'eau. Cette même association d'images est employée pour décrire l'oasis de Biskra où Michel éprouve pour la première fois l'extase, en se sentant ressuscité.

Entre deux assez hauts murs de terre il [ce chemin] circule comme indolemment ; les formes des jardins, que ces hautes murs limitent, l'inclinent à loisir ; il se courbe ou brise sa ligne ; dès l'entrée, un détour vous perd ; on ne sait plus ni d'où l'on vient, ni où l'on va. L'eau fidèle de la rivière suit le sentier, longe un des murs ; les murs sont faits avec la terre même de la route, celle de l'oasis entière, une argile rosâtre ou gris tendre, que l'eau rend un peu plus foncée, [...] (Gide, *L'Immoraliste*, p.391)⁷⁾

Considérons le rôle de l'image du mur chez les deux écrivains. Le mur apparaît dans le jardin de l'oasis dans *L'Immoraliste*, mais aussi dans deux scènes de nuit respectivement à fin de la I^{ère} et de la III^e Parties. Voici la transcription de ces passages, tels qu'ils apparaissent dans le manuscrit, ensuite dans la version définitive.

Il était tard déjà ; pas un bruit ; pas un souffle : l'air même paraissait endormi. A peine, au loin, entendait-on les chiens arabes qui, comme des chacals, glapissent tout le long de la nuit. A mes pieds «Devant moi» la petite cour, où le mur en face de moi, y portait une ombre une ombre géométrique ; les palmiers réguliers, sans plus de couleur ni de vie, [se dressaient,] [comme le mur blanc], semblaient [figés là] «immobilisés» pour toujours ; on retrouve dans le sommeil encore une palpitation de la vie — ici rien ne semblait dormir ; tout semblait mort. Et brusquement de nouveau m'envahit, comme pour protester et déclamer «s'affirmer», «se désoler» dans ce silence. Le sentiment tragique de ma vie plus violent, «plus et presque douloureux presque» plus pathétique «impérieux» que jamais. J'aurais crié, si j'avais pu crier des [paroles] «comme les bêtes» (Gide, *L'Immoraliste*, Ms. p.65)⁸⁾

7) André Gide, *Romans, récits et solies, œuvres lyriques*, Gallimard, 1958, (*Romans*).

8) Sont placés entre crochets droits [] les mots biffés dans le manuscrit et entre crochets obliques « » les additions dans le manuscrit. Sont mises en italiques les additions dans la version définitive. André Gide, *L'Immoraliste*, manuscrit conservé dans la Bibliothèque Jacques Doucet ; André Gide, *La Porte étroite*, manuscrit conservé dans la Bibliothèque Jacques Doucet et la Bibliothèque Nationale. Le manuscrit est abrégé en Ms.

Il était tard déjà ; pas un bruit, pas un souffle ; l'air même paraissait endormi. A peine, au loin, entendait-on les chiens arabes, qui, comme des chacals glapissent tout le long de la nuit. Devant moi, la petite cour ; où *la muraille*, en face de moi, y portait *un pan d'ombre oblique* ; les palmiers réguliers, sans plus de couleur ni de vie, semblaient immobilisés pour toujours... *Mais* on retrouve dans le sommeil encore une palpitation de vie, — ici rien ne semblait dormir ; tout semblait mort. *Je m'épouvantai de ce calme* ; et brusquement m'envahit de nouveau, comme pour protester, s'affirmer, se désoler dans *le* silence, le sentiment tragique de ma vie, *si* violent, douloureux presque, *et si* impérieux que j'en aurais crié, si j'avais pu crier comme les bêtes. (Gide, *L'Immoraliste*, *Romans*, p.396)

Gide remplace « mur » et « ombre » par des mots plus concrets et plus précis (« muraille » et « pan d'ombre »), et « géométrique » par « oblique ». Comparons cette scène avec les passages de la *Correspondance* de Flaubert. Notons tout d'abord que, dans un texte de Flaubert, les « ombres sur la muraille » sont rapprochées de la difficulté rencontrée dans la satisfaction des désirs :

Hélas, à mesure que l'objet de nos souhaits approche, la volupté qu'on avait entrevue dans leur accomplissement diminue, il semble que nous soyons destinés à n'attraper que des ombres sur la muraille, mais nous n'en attrapons même pas à courir après des nuages qui s'en vont.
(Flaubert, *Correspondance*, 1^{ère} série, p.31)

L'ombre sur le mur, dans le texte de Gide, peut évoquer cette comparaison de Flaubert, qui est presque un lieu commun. Notons également que pour Flaubert, la géométrie désigne l'exigence de précision nécessaire à la poésie : « la poésie est une chose aussi précise que la géométrie » (*Correspondance*, 2^{ème} série, p.284), tandis que ce terme ne semble pas fréquent chez Gide. Peut-on y voir une réminiscence de Flaubert ?

Ensuite, Gide élimine, dans le manuscrit, « se dressaient comme le mur blanc » qui désignait les palmiers, en symbolisant la menace de la mort et l'existence d'un monde indifférent à la vie. Dans un autre texte de Flaubert, « le mur blanc » incite à l'humeur poétique et provoque même un certain vertige.

Que je songe qu'ici, à cette place, en regardant ce mur blanc à réchampis, j'avais des battements de cœur. et qu'alors j'étais plein de

« poésie », j'en ai le vertige comme si je découvrais tout à coup un mur à pic, de deux mille pieds, au-dessous de moi. (Flaubert, *ibid.*, 1^{ère} série, p.294)

Ailleurs, dans une lettre de Flaubert à G. Sand, un « mur nu de l'Acropole » symbolise sa conception de la beauté, qu'il a trouvée dans l'antiquité, c'est-à-dire l'abstraction des signifiés jusqu'à la perfection et l'épuration du signifiant :

Je me souviens d'avoir eu des battements du cœur en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu. [...] Dans la précision des assemblages, la réalité des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel comme un principe ? (Je parle en platonicien.) Ainsi pourquoi y a-t-il un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical ? Pourquoi arrive-t-on toujours à faire un vers quand on resserre trop sa pensée ? La loi des nombres gouverne donc les sentiments et les images, et ce qui paraît être l'extérieur est tout bonnement le dedans ? (Flaubert, *Lettres de Flaubert à G. Sand*, p.282)⁹⁾

Certes, Flaubert n'est pas le seul à avoir admiré l'art grec. Son idéal de beauté, symbolisé par le « mur nu », semble être à l'origine d'un aspect classique de l'esthétique de Gide, la valeur attachée à la simplicité. Il est évident que Gide a eu connaissance de cette lettre : il s'est référé dans une de ses lettres à sa mère à ce livre édité par Maupassant¹⁰⁾, et a parlé avec Du Bos de Flaubert et d'autres écrivains¹¹⁾. La litote n'est-elle pas une expression de cette idée de Flaubert, malgré sa différence avec l'élaboration stylistique ? Ajoutons un autre aspect du classicisme dans cette œuvre, le goût de l'équilibre. Il est possible que pendant la rédaction de la III^e Partie de *L'Immoraliste*, Gide élimine de nombreux passages de la I^{ère} Partie, pour, sans doute, insérer une symétrie dans l'œuvre.

Gide avait-il pensé à cette relation qu'établit Flaubert entre le mur et la beauté, en associant le mur à la mort, et au sens salutaire de l'art ? Nous nous contenterons d'indiquer chez les deux écrivains l'importance de l'image du mur,

9) Gustave Flaubert, *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, précédées d'une étude par Guy de Maupassant, Paris, Charpentier, 1884.

10) André Gide, *Lettres à sa mère (1880-1895)*, Paris, Gallimard, 1990.

11) C. Du Bos cite ce passage dans son étude intitulée « Sur le milieu intérieur de Flaubert », Charles Du Bos, « Sur le milieu intérieur de Flaubert », *Approximation*, Paris, Fayard, 1965, pp.165-182.

symbole de l'être humain enfermé dans la matérialité, image qui peut signifier la perfection de la beauté qu'un écrivain élabore, comme la menace de la mort qui l'incite à l'activité. Voici la transcription de la deuxième scène nocturne, telle qu'elle apparaît dans le manuscrit.

C'était une clarté presque effrayante. On ne pouvait pas s'en cacher. Ma chambre avait des dalles blanches ; là surtout elle paraissait. Son flot entraînait par la fenêtre grande ouverte. [Au loin près des tentes des nomades on entendait les chiens aboyer - Brusquement [...] je reconnais sa clarté dans la chambre «et l'ombre qu'y dessine la porte,» [...] là l'immobilité des palmiers elle-même qui m'effraya, [n'était pas plus grande que ce soir] ... Quelle parole avais-je donc lue ce soir-là?... Ah! oui les mots du Christ à Pierre : maintenant tu te ceins toi-même et tu vas où tu veux aller... [Où vais-je? où veux-je aller? Une incompréhensible passion me dévore ; je ne puis me la définir ; et je connais pas son] «Une incompréhensible passion me traîne» Je ne vous avais pas dit : de [Sorrente] «Naples, seul à ce séjour» j'avais gagné Poëstum : oh! j'avais sangloté devant ces pierres : l'«ancienne» beauté, là, m'apparaissait «simple» parfaite et souriante «abandonnée», [et je sentais que je la quittais pour toujours.] [Où vais-je à présent? Je ne sais] L'art s'en va de moi, je le sens. [...] «C'est pour faire place à quoi d'autre.» «[Ce n'est plus comme avant,] une souriante harmonie...» Je ne sais plus le dieu ténébreux que je sers. — [O race] nouvelle! O Dieu neuf, donnez-moi de connaître encore «des races nouvelles» des types incompris «imprévus» de beauté! (Gide, *L'Immoraliste*, Ms. pp.222-223)

Cette dernière scène nocturne reprend les motifs de la première. Il est possible que ce soit après la rédaction de la deuxième scène que Gide ait inséré les phrases concernant la citation de la Bible dans le blanc laissé après les deux points de la I^{ère} Partie, car elles correspondent aux dernières lignes de la première scène de la version définitive : « Maintenant tu te ceins toi-même et tu vas où tu veux aller ; mais quand tu seras vieux, tu étendras les mains... ». Puis il ajoute la dernière phrase « Le lendemain à l'aube nous partîmes ». Cet acte d'étendre les mains, décrit dans ce passage, suggère le martyr et le salut de Saint Pierre. Si nous n'associons pas cette deuxième scène à la première, celle à laquelle l'auteur a ajouté les allusions bibliques, la seconde nous paraîtra moins teintée de sens religieux ; la citation biblique (« maintenant tu te ceins toi-même et tu vas où tu veux aller ») nous semble plutôt entraînée par le contexte du voyage. Certes, il s'agit toujours de salut, mais probablement la couleur chrétienne n'a été renforcée que dans un état assez tardif de la

rédaction.

L'« ancienne beauté » et l'art représentés par « ces pierres », variantes ou débris du mur, n'ont plus de sens pour Michel. Les adjectifs qualifiant “la beauté”, “ancienne” et “abandonnée”, sont ajoutés au moment de la réécriture de ces phrases dans le manuscrit. Gide nuance le sens de cette perte : l'on passe d'un acte volontaire (« je sentais que je la quittais pour toujours ») à la fatalité touchant une génération confrontée à la perte de son idéal (« l'art s'en va de moi. »), et il la rattache au souhait du salut. La transmutation des valeurs est suggérée en termes nietzschéens : « race nouvelle », « Dieu neuf », et son idéal classique. se manifeste par une addition de « simple » dans le manuscrit.

Mais ce que Michel cherche, c'est l'art, la beauté qui puisse remplacer celle de l'antiquité, qui est l'idéal de Nietzsche, ainsi que celui de Flaubert. Pouvons-nous en conclure que le sens salutaire de l'art, que Gide hérita de Flaubert, s'est perdu ? Tout au moins, à la III^e Partie du récit, l'art de l'ancien type ne peut plus avoir de sens éthique.

Dans un récit suivant, *La Porte étroite*, l'exiguïté du jardin de la maison d'Alissa en Normandie est plus soulignée dans le manuscrit ; toutefois, cet espace communique avec l'extérieur.

« Entre ces côtés de la maison et les murs, l'étranglement du jardin n'a laissé de place que pour insinuer une allée et pour dissimuler un peu, à l'aide de très hauts buissons et de lierre, la paroi de murailles aveugles. »

Le jardin, rectangulaire, est entouré de murs. Il forme devant la maison une pelouse assez large, ombragée, dont une allée de sable et de gravier fait le tour. De ce côté, le mur s'abaisse pour laisser voir la cour de ferme qui enveloppe le jardin et qu'une avenue de hêtres limite à la manière du pays.

[...] Une autre allée, le long du mur du nord, disparaît sous les branches.
(Gide, *La Porte étroite*, Ms. pp.896-897)

Quant au jardin de la maison de Juliette à Aigues-Vives, il n'est pas entouré de murs. Lieu de l'eau, « Aigues-Vives », prépare l'expansion dyonisiaque des désirs.

[...] Juliette, sans quitter sa chaise longue, peut voir la pelouse se vallonner jusqu'à la pièce d'eau où s'ébat un peuple de canards bariolés et où naviguent deux cygnes. Un ruisseau que ne tarit, dit-on, aucun été l'alimente, puis fuit à travers le jardin qui devient toujours plus sauvage, resserré de plus en plus entre la garrigue sèche et les vignobles, et

bientôt complètement étranglé.

[...] ils [les chênes] abritent, presque à l'extrémité du parc, une clairière étroite, mystérieuse et se penchent au-dessus d'un gazon doux aux pieds, invitant le chœur des nymphes. (Gide, *La Porte étroite, Romans*, pp. 581-582)

Le mur et l'eau sont chargés des mêmes symboles que dans *L'Immoraliste* : le mur représente la menace de la mort et l'eau, la vie. Néanmoins, le mur recèle un aspect plus néfaste : le lieu de la claustration. Alissa se trouve dans un endroit de plus en plus serré. « Elle était au fond du jardin. Je m'acheminai vers ce rond-point, étroitement entouré de buissons » (*ibid.*, p.561). Au moment de la dernière rencontre, « La porte était close. Le verrou intérieur n'opposait toutefois qu'une résistance assez faible [...] ; je me dissimulai dans le retraits du mur. [...] Alissa fit quelques pas en avant, tourna le mur et je la sentis soudain contre moi [...]. » (*ibid.*, p.575)

Après avoir vomi dans l'angoisse de la mort, Alissa a l'impression de « voir pour la première fois les murs atrocement nus » de sa chambre. Tandis que Michel a perdu la foi, au sens salutaire, en la beauté antique, Alissa ne peut plus trouver l'harmonie dans son entourage, et renie complètement la recherche de l'absolu comme une hallucination. Certes, il est sûr que cette scène d'angoisse d'Alissa fut inspirée par la lecture de « Visite à Pascal » de Suarès que Gide lisait au moment de la rédaction ; les quatre murs d'une chambre symbolisent l'ascétisme de Pascal¹²⁾. Mais la scène de la mort d'Alissa n'évoque-t-elle pas subtilement celle d'Emma suivant ses vomissements ? : « elle s'écria : « Ah ! c'est atroce, mon Dieu ! » et « se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement. »

Dans *Madame Bovary*, le mur est une image-cliché suggérant la crise de l'héroïne : « une lézarde dans le mur » qu'Emma voit après avoir donné un cadeau à Léon, « les écaillures de la muraille » qu'elle regarde en attendant que Léon apporte de l'argent¹³⁾.

Ainsi ne s'agit-il pas d'une simple réutilisation des lieux communs. Probablement, à cette image à connotations fort usuelles du roman de Flaubert, se superpose la métaphore de l'esthétique que Gide hérite de lui. Nous savons

12) « La solitude est le lieu de l'orgueil et de l'humilité. Elle y est également propre. La grande âme humilie son orgueil en secret : c'est une armure qu'on porte dans le monde et dont on se délivre. Mais on met de l'orgueil même à dépouiller l'orgueil. C'est pourquoi les quatre murs d'une chambre où l'on est seul sont l'espace qu'il faut à cette discipline. » André Suarès, « Visite à Pascal », *Trois hommes*, N.R.F., 1913, p.62) ; voir *Jl*, p.598 (juin 1908).

13) Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Garnier, 1971.

maintenant pourquoi Gide ironise sur l'interprétation ordinaire du mur de *La Porte étroite* dans son *Journal*¹⁴⁾.

Ces deux écrivains considèrent l'esthétique comme support de leur existence, et elle est exprimée par le mur. Pourtant, tandis qu'un certain mur représente la beauté objectivement définie chez Flaubert, le sens du mur gidien est plus lié à l'existence de l'auteur. Le mur et l'eau symbolisent une dichotomie : le mur signifie la matérialité finie comme une chose par laquelle on peut édifier la beauté, détaché de la vie, engendrant la mort, c'est-à-dire le lieu de la réflexion, ou l'art créé par la réflexion du moi ; et l'eau, l'expansion du désir et de l'intériorité dans un rapport projectif et narcissique. Leurs sens sont donc ambivalents. Le mur protège le moi de l'individu, et l'étouffe ; l'eau le délivre et le noie. Ce sera l'art qui le fait vivre entre ces deux états extrêmes, si l'on réussit à le créer comme on construit le mur.

D'où la conception du moi déchiré entre la concentration et la dispersion, et également l'idéal de l'esthétique « classique » : l'art naît des conflits entre l'ordonné et ce qui le dépasse. « Ne plus être soi, être tous. Danger de vouloir illimiter son empire. » (*Jl*, p.704, janvier, 1912) Cette antinomie entre l'intégration et la dissolution est commune à la contradiction du tempérament formulée par Baudelaire dans « la vaporisation et la concentration du moi » que Gide a souvent lu ; elle est pourtant moins dotée de sens éthique chez Flaubert et Gide. Toutefois cette opposition des deux tendances de l'être, commune à Baudelaire et Flaubert, forme le noyau de l'antinomie entre les conceptions romantique et classique¹⁵⁾, impliquée déjà dans la conception nietzschéenne du classique.

(愛媛大学法文学部助教授)

14) « Trois dames titrées et riches sont venues cet après-midi ; l'une [...] m'a plu ; grande voyageuse d'allures assez libres..., mais c'est l'autre surtout qui m'a parlé, m'entretenant sur *La Porte étroite*, qu'elle a « lue voici près de dix ans, mais qui a fait événement dans sa vie ». Elle me prend à part dans un coin, et à chaque compliment qu'elle me fait, j'ai envie de lui tirer la langue, ou de lui crier : Merde ! « Vous avez si bien su peindre la solitude des âmes. [...] il y a là une loi humaine qu'on n'avait pas encore énoncée. Le mur ! Monsieur ! l'affreux mur ! c'est nous-même qui l'élevons...

Moi.- Et sans lucarnes ! Madame, sans lucarnes !

Elle.- Impossible de communiquer. Quand on le sent entre les autres, on voudrait l'abattre.

Moi.- Mais les autres vous en voudraient, etc. »

Et cela continue... Il était temps d'écrire *Les Caves*. » (27 juillet 1914, *Jl*, p.818)

15) Nobuko Tatekawa, « A la Recherche du classique dans l'esthétique d'André Gide », *Revue du département d'éducation générale de l'Université d'Ehimé*, n°28, 1995, pp.107-120.