reconnaître le statut de l'interlocuteur est une stratégie dépréciative en polonais, tandis que l'insinuation d'un *madame* en français peut constituer une stratégie d'agression contre une adversaire égale sur l'axe vertical. Les auteures soulignent en outre l'évolution des pratiques discursives résultant de la simplification des règles de politesse et de l'envahissement du registre familial.

Monika Grabowska
Université de Wrocław
monika.grabowska@uw.edu.pl

ANDRÉ GIDE — SOUS LE SIGNE DE L'HARMONIE

André Gide ou l'art de la fugue, sous la direction de Greta Komur-Thilloy et Pierre Thilloy, Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne », Paris 2017, 242 pp., ISBN : 978-2-406-06453-4.

DOI: 10.19195/0557-2665.65.16

Ce volume consacré aux liens de la vie et de l'œuvre d'André Gide avec la musique est le fruit d'un colloque organisé par l'Institut de recherche en Langue et Littérature Européennes de l'Université de Haute-Alsace qui s'est tenu du 13 au 15 octobre 2014 à Mulhouse. Il contient neuf contributions regroupées en quatre parties, précédées d'une introduction et suivies de la partition d'*Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits* op. 159, un sextuor pour voix, piano et quatuor à corde de Pierre Thilloy inspiré du dernier texte d'André Gide. Notons par ailleurs que pendant le colloque, d'autres pièces d'inspiration gidienne de Pierre Thilloy ont été présentées au public, entre autres l'opéra multimédia *Les Faux-Monnayeurs*, composé à la demande de la fondation Catherine Gide.

Malgré le faible volume de ce livre (approximativement 190 pages de texte continu), sa lecture demande de l'effort, dans le bon sens du terme. Cet ouvrage collectif interdisciplinaire, riche de considérations historiques, littéraires, musicales, esthétiques et philosophiques, propose différentes méthodes et styles d'analyses, et semble refuser, tout comme Gide d'ailleurs, « des lecteurs paresseux ». En effet, on y est confronté à de multiples changements de points de vue, des passages entre les interprétations intimistes et polyphoniques, des approches analytiques et synthétiques, musicales et textuelles. Cette diversité, qui pourrait entraîner un risque d'éparpillement, est cependant un avantage, car elle fait ressortir d'autant mieux les fondements clairs de la conception de Gide en matière de musique, une conception ancrée dans sa réflexion esthétique, ontologique et même éthique.

La première partie du volume (*Du texte à la musique*) regroupe les contributions qui se concentrent sur la conception de la musique telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Gide. Joachim Sistig (*La topographie esthétique de l'univers musical gidien*) étudie l'évolution

de ses principes esthétiques, qui reposent sur l'antinomie (souvent complémentaire) entre le Nord allemand, incarné par la figure d'un poète romantique, et le Sud français, représenté par un artiste classique. L'exemple défiguré du premier serait Richard Wagner, dont Gide se distancie ouvertement, et la figure du second se matérialiserait de la manière la plus aboutie dans la musique de Chopin. Le personnage de Chopin revient dans l'article de Pierre Masson (*Gide et la musique. De l'impur au pur*) en tant que représentant du « romantisme dompté » (p. 46) qui réalise le principe gidien de la coexistence harmonieuse des contradictions. L'interprétation idéale de la musique de Chopin, symbole de la modestie dans l'expression artistique, et par là, de la pureté, s'oppose à ce que font de la musique certains personnages des fictions de Gide, tels le pasteur de *La Symphonie pastorale* ou la tante Lucile de *La Porte étroite*, qui en usent à des fins personnelles pour troubler et manipuler l'auditeur ou l'auditrice et de lui faire « perdre ses défenses » (p. 38). Peter Schnyder, dans son article *André Gide et l'harmonie. Comment une catégorie musicale devient une catégorie existentielle*, se penche lui aussi sur l'idée gidienne du dialogue des extrêmes qui, selon l'écrivain, peut se réaliser de la façon la plus réussie dans une œuvre de musique, surtout si elle est de caractère intimiste (le nom de Chopin revient à cette occasion). La pratique du piano, très importante dans la vie de Gide, ayant le pouvoir de remplir « à la fois l'espace spirituel et l'espace sensuel » (p. 56), se détache de sa fonction exclusivement esthétique et acquiert une dimension existentielle et transcendante.

La deuxième partie (*Des avant-gardes à la postérité*) dépasse le cadre des analyses focalisées sur la réflexion pour ainsi dire discursive de Gide, et se pose comme objectif d'envisager son apport intellectuel et littéraire dans le contexte culturel plus vaste des avant-gardes de son temps. Nous y trouverons l'article de Robert Kopp (*La Nouvelle Revue Française et les avant-gardes musicales*) consacré aux sympathies esthétiques musicales des critiques de *La Nouvelle Revue Française*. Ceux-ci, conscients du besoin d'un renouvellement du paysage musical français (avec l'œuvre de Claude Debussy comme point de référence), rejettent toutefois certaines avant-gardes littéraires ou musicales qui, selon eux, se sont égarées dans des théories ou des gestes superficiels « à la manière d'un Marcel Duchamp » (p. 75), et qui, par conséquent, ont banni de leur champ de vision l'essence même de l'art, c'est-à-dire l'œuvre. Dans son article *Roman fugué et fugue humaine. (Re)présentation de Bach chez André Gide et Aldous Huxley*, Suzanne Lay juxtapose deux romans modernes, *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide et le *Contrepoint* d'Aldous Huxley qui, tout en renvoyant à l'œuvre de Jean Sébastien Bach, réalisent cependant des visions narratives tout à fait différentes. Le dernier article de cette partie, celui d'Eric Lysøe (*Darius Milhaud, lecteur de « La Porte étroite »*) se donne pour but de « réhabiliter » l'interprétation musicale du récit de Gide par Darius Milhaud sous la forme d'un cycle de chansons intitulé *Alissa*, peu estimé par l'écrivain et jugé partial par les critiques. Dans une analyse comparatiste très détaillée du texte gidien et des partitions de Milhaud, dont certains fragments sont reproduits dans l'article, l'auteur prouve qu'*Alissa* est une reprise consciente et, malgré les opinions reçues, très fidèle de l'idée du conflit œdipien sous-jacent de *La Porte étroite*.

Si l'on voulait métaphoriser le volume comme une pièce musicale, le début de la troisième partie (*Autour de la scène et de l'opéra*) s'apparenterait à une pause, puisqu'il s'ouvre avec l'article de Vincenzo Mazza (*Gide face au « Procès ». Le récit kafkaïen au double passage de l'écrivain et de Jean-Louis Barrault pour sa transposition scénique*) qui n'aborde pas le sujet de la musique. Il fait pourtant écho à l'article de Robert Kopp

évoquant l'activité de Gide au sein de la NRF, car c'est dans ce contexte qu'a vu le jour la coopération fructueuse de Gide et de Jean-Louis Barrault. Cet aspect théâtral s'enchaîne d'ailleurs avec la thématique de l'article suivant, celui de Maja Vukušić Zorica (*Des « Notes sur Chopin » à l'opéra. L'angle mort du « Journal » de Gide*) sur le statut que l'écrivain, un anti-wagnérien déclaré, confère à l'opéra dans son *Journal*.

La dernière partie, composée d'un seul article (*De la musique à l'ironie, et retour. Interprétation musicale et interprétation textuelle dans l'œuvre d'André Gide*), constitue une sorte de coda du volume. François Bompaire y évoque la conception gidienne de l'interprétation musicale (un jeu entre auteur, interprète et public) pour montrer que, transposée comme modèle de l'interprétation textuelle, elle peut devenir un outil efficace dans la déconstruction du fameux principe (ironique) de Gide voulant que « chaque livre porte en lui, mais cachée, sa propre réfutation » (p. 188). Ce modèle de l'interprétation « exécutante », exigeant la collaboration du lecteur, sert paradoxalement à montrer « un épuisement de l'herméneutique [...] et de l'effort pour donner sens au texte » (p. 193). Une telle lecture regarde le texte comme un problème insoluble, qui admet des interprétations concurrentes plutôt qu'une vérité absolue à découvrir.

L'annexe contenant la partition du sextuor de Pierre Thilloy constitue une sorte de surprise herméneutique pour clôturer le volume, car il illustre parfaitement (que la démarche soit voulue ou non) les écueils interprétatifs de l'univers gidien évoqués par Pierre Bompaire. Il s'agit effectivement d'une partition non interprétée, pour ainsi dire « sèche », qui tout en déployant la promesse de ses sons, nous apparaît cependant muette. On est là face à une œuvre de musique bien posée, visible sur le papier, matériellement existante, mais qui faute d'interprète, est incapable de transmettre une ou des vérités sur sa propre existence. C'est de par son caractère forcément silencieux que la pièce de Pierre Thilloy apporte l'accomplissement parfait de ce volume consacré à la musique qui, s'inscrivant dans le sillage de l'idéal gidien de la conciliation harmonieuse des contradictions, permet aussi de « dire » le silence.

Ce volume dense et rigoureux, qui va au-delà de l'anecdote et des études thématiques primaires, satisfera le lecteur averti de Gide car, tout en déployant le panorama du climat artistique de l'époque, il s'attache à découvrir toute la profondeur et la maturité de la pensée de l'écrivain en matière de musique. Aussi, grâce à la qualité des études comparatistes, devrait-il intéresser les lecteurs attirés par la question du rapport entre texte et musique et par l'idée de la correspondance des arts. Aux professionnels de la musique, tout comme aux mélomanes, le volume fournira un faisceau de remarques des plus intéressantes sur la composition et la pratique de la musique. Comme les contributeurs du volume tiennent à le montrer, la « philosophie musicale » de Gide repose sur les piliers de la modestie et du dialogue — deux principes qu'on pourrait postuler dans d'autres domaines, car ils dépassent largement le cadre de l'activité artistique.

Joanna Jakubowska

Université de Wrocław

joanna.jakubowska@uw.edu.pl