



HAL
open science

L'artiste et le “devoir absolu d'être un saint” : Gide face au soleil de Claudel

Jean-Michel Wittmann

► **To cite this version:**

Jean-Michel Wittmann. L'artiste et le “devoir absolu d'être un saint” : Gide face au soleil de Claudel. Bulletin de la Société Paul Claudel, 2015, n° 215, p. 57-69. hal-01699650

HAL Id: hal-01699650

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01699650v1>

Submitted on 2 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'artiste et le « devoir absolu d'être un saint » : Gide face au soleil de Claudel

André Gide n'a jamais cessé d'évoquer les deux figures du saint et de l'artiste, d'un bout à l'autre de son œuvre et de sa correspondance. Son aspiration à la sainteté n'est guère moins impérieuse que sa volonté de devenir écrivain : comme il le rappellera, en 1926, « le désir, le besoin de sainteté a occupé, obsédé [sa] jeunesse¹. » Chez Gide, qui a d'emblée lié éthique et esthétique², le désir d'écrire, comme celui d'être un saint, s'exprime dans les termes moraux du devoir. Devenir un saint, être un artiste, ou devenir un artiste sans renoncer à être un saint, sont pour lui des impératifs tour à tour opposés et complémentaires, sinon interchangeables, propres à façonner une morale de l'écrivain qu'il n'a jamais cessé de redéfinir et de réaffirmer. En Claudel, qui se refuse à séparer l'art et la religion, et qui évoque souvent les deux figures du saint et de l'artiste, Gide a donc trouvé rapidement un interlocuteur capable de nourrir et de remettre en question d'un même mouvement cette réflexion obsessionnelle sur l'écriture et sur la sainteté.

Les objurgations de Claudel, notamment au tournant de 1905 et 1906, au moment où leurs échanges épistolaires gagnent en fréquence comme en intensité, sont donc de nature à ébranler les convictions de Gide, rappelé au « devoir absolu que l'on a d'être un saint³ » par le poète catholique. Cependant, Gide va se dérober et mettre fin à cette réflexion sur la sainteté et sur l'art, en arguant, dans son journal, de l'impossibilité pour lui de dialoguer avec un homme à la pensée aussi rectiligne et violente que le tir d'un canon, qui « convainc – ou impose⁴ ». L'onde de choc provoquée par ces échanges des années 1905-1906, en revanche, est appelée à se prolonger durablement : on peut en trouver la trace aussi bien dans *La Porte étroite* que dans les déclarations postérieures de Gide sur le caractère démoniaque de l'art ou encore sur la sainteté de Mallarmé, une vingtaine d'années plus tard.

Quand Gide et Claudel, en ces années 1905-1906, débattent de la sainteté et de l'art, ils sont rapprochés, sinon aveuglés, par leur appartenance à « une même équipe⁵ », qui les a conduits naturellement à se poser les mêmes questions au sujet de la littérature. Claudel en a nettement conscience, dès cette époque. Lors de leurs tout premiers échanges, il déclare à Gide avoir aimé « les trois traités qui suivent [son] *Philoctète*, et plus spécialement *El Hadj* et

¹ Gide à Ernst-Robert Curtius, 6 octobre 1926, *Deutsche Französische Gespräche 1920-1950. La Correspondance de Ernst Robert Curtius avec André Gide, Charles du Bos et Valéry Larbaud*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1980, p. 83.

² Voir notamment la longue note sur les rapports entre l'esthétique et la morale insérée dans *Le Traité du Narcisse*, in *Romans et Récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 174-175.

³ Gide à Claudel, 8 décembre 1905, *Correspondance 1899-1926*, Paris, Gallimard, 1949, p. 59.

⁴ Voir Gide, *Journal*, I, 5 décembre 1905, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 497 et p. 498 : « Il parle intarissablement ; la pensée d'autrui n'arrête pas un instant la sienne ; le canon ne la détournerait pas. »

⁵ Voir Gide, *Journal*, II, 19 janvier 1948, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 1057 : « Valéry, Proust, Suarès, Claudel et moi-même, si différents que nous fussions l'un de l'autre, si je cherche par quoi l'on nous reconnaîtra pourtant du même âge, et j'allais dire de la même équipe, je crois que c'est le grand mépris où nous tenions l'actualité. Et c'est en quoi se marquait en nous l'influence plus ou moins secrète de Mallarmé. »

le *Narcisse*¹ », généralement considéré comme l'un des traités d'esthétique majeurs du symbolisme. Un peu plus tard, il dit son « plaisir » de se sentir de « la même génération » que Gide et s'enchant de retrouver dans *Prétextes* « les opinions et les sentiments qu'il [leur] a été départi collectivement d'assumer² ». Or les considérations de Claudel sur l'art et sur la sainteté, vers 1905-1906, pour résulter de sa conversion au catholicisme, n'en traduisent pas moins le rejet des valeurs symbolistes par toute une génération littéraire, née à l'écriture en plein symbolisme et vouée à liquider ce premier héritage.

Claudel a toute chance d'être entendu par Gide quand, après s'être référé à « Saint Jean et à sa condamnation des trois Concupiscences » puis avoir érigé en modèles d'œuvres d'art « le Cantique des jeunes hommes dans la fournaise » et « le Cantique du Soleil de Saint François d'Assise », il vitupère « l'art moderne d'où toute réalité substantielle a été retirée », ou encore lorsqu'il signifie son refus d'être « considéré comme un littérateur³ », figure qu'il oppose négativement à celle de l'artiste inspiré par le modèle de Saint François d'Assise. Dès 1895, dans *Paludes*, Gide a brillamment moqué les salons symbolistes et la figure du littérateur, frileusement confiné dans son salon, coupé de la vie, sacrifiant sa vie à son art, mais produisant une œuvre stérile et desséchée. C'est à bon droit que Claudel, évoquant précisément cette petite *sotie*, déclare la tenir pour « le document le plus complet que nous ayons sur cette atmosphère spéciale d'étouffement et de stagnation que nous avons respirée de 1885 à 1890⁴ ». Gide ne peut qu'abonder dans son sens : il présentera pour sa part *Les Nourritures terrestres* – écrites au même moment que *Paludes* – comme une réaction à une littérature fin de siècle qui « sentait furieusement le factice et le renfermé⁵ ». Les propos de Claudel, prompt à convoquer l'exemple des saints, ont d'autant plus de poids qu'ils sont de nature à revivifier la ferveur mystique du jeune Gide, qui affirme « éprouve[r] devant certaines pages de [*Partage de midi*] ce tremblement de Moïse devant le buisson ardent » et « cet enthousiasme secret, que notre littérature semble tâcher à nous désapprendre et qui doit être notre état normal⁶. » Quant au souci de ne pas galvauder sa vocation artistique et à l'exigence morale et spirituelle formulée par Claudel, ils trouvent forcément un écho auprès de l'auteur du *Traité du Narcisse*, dans lequel Gide avait défini le « devoir » et le « péché » de l'artiste, en proclamant la nécessité « pour l'artiste et l'homme vraiment homme » de faire « le sacrifice de soi-même⁷ ».

Pour autant, les positions de Gide et de Claudel sur l'idéal de l'artiste ou sur la question du rapport entre l'art et la vie sont plus éloignées que ne le suggère d'abord leur rejet commun du système littéraire symboliste. Certes Gide, tout au long de sa carrière, ne cessera jamais de condamner la coupure entre l'art et la vie introduite par le symbolisme⁸. Mais c'est ce qu'il a vécu en Afrique du nord, au début des années 1890, qui l'a conduit à dénoncer une littérature coupée de la vie et à célébrer au contraire une forme de sensualisme et, surtout, la « disponibilité » et la « ferveur », deux mots qui reviennent sans cesse dans le contre évangile des *Nourritures terrestres*, qui décline un nouveau culte du moi. Claudel le sait bien, qui

¹ Voir Claudel à Gide, 28 août 1899, *op. cit.*, p. 45.

² Gide à Claudel, 7 août [1903], *op. cit.*, p. 47.

³ Claudel à Gide, [16 décembre 1905], *op. cit.*, p. 60.

⁴ Voir Claudel à Gide, [12 mai 1900], *op. cit.*, p. 46.

⁵ Préface de l'édition de 1927 des *Nourritures terrestres, Romans et Récit*, vol. I, *op. cit.*, p. 443.

⁶ Gide à Claudel, 7 novembre 1906, *op. cit.*, p. 67-68.

⁷ Voir *Le Traité du Narcisse*, *op. cit.*, p. 174-175.

⁸ Dans *Souvenirs littéraires et problèmes actuels*, par exemple, Gide parle d'une « perte de contact avec la réalité » et d'un « dédain du monde extérieur » (*Souvenirs et Voyages*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 913) ; dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs (Romans et récits)*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 541, il note : « L'école symboliste. Le grand grief contre elle, c'est le peu de curiosité qu'elle marqua devant la vie. » ; dans *Si le grain ne meurt*, il condamne « l'erreur » qui consistait, « par parti pris, à tourner le dos à la réalité » (*Souvenirs et Voyages*, *op. cit.*, p. 255).

reproche à Gide de « parler d'une sainteté païenne, c'est-à-dire d'un exécration orgueil, d'une luxure spirituelle de la créature retournée sur elle-même et jouissant de sa force et de sa beauté, comme si elle en était elle-même à l'origine¹ ». Mais s'il dénonce l'individualisme célébré par Gide, il ignore encore ce qui a précisément conduit le jeune romancier idéaliste des *Cahiers d'André Walter* à écrire un tel manuel hédoniste. Alors que c'est son retour au catholicisme qui a conduit Claudel à rejeter « l'art moderne d'où toute réalité substantielle a été retirée », c'est en effet la découverte de son homosexualité qui a conduit Gide à tourner le dos à l'idéalisme pour prôner une littérature capable de célébrer la beauté et la saveur de la vie...

Aussi bien, par-delà la satire du symbolisme et des symbolistes saluée par Claudel, *Paludes* révèle en réalité l'attachement profond de Gide à un idéal littéraire directement inspiré par Mallarmé, modèle de l'artiste intègre, entièrement dévoué à son œuvre, qu'il ne remettra jamais vraiment en question. Ce que Gide dénonce dans sa sottie, c'est l'idéalisme et une éthique qui conduit à négliger « la prismatique diversité de la vie² », bien plus que le sacrifice de l'artiste à son œuvre, érigée en valeur absolue. Claudel, de son côté, tient pour vain un art qui ne soit pas inspiré par Dieu et à son service, comme il le rappelle, à la même époque, à Jacques Rivière : « la grande joie divine est la seule réalité et [...] l'homme qui n'y croit pas sincèrement ne fera jamais œuvre d'artiste pas plus que de saint, mais simplement de pauvres devoirs prétentieux d'hommes de lettres et force fleurs de papier³. » Lorsque il invoque l'exemple de Saint François d'Assise qui, ayant ramassé « un papier, le soigna parce qu'il y avait vu dessus de l'écriture, cette chose sacrée⁴ », pour mieux dénoncer ce que leurs contemporains font alors de la littérature, nul doute que ses propos touchent Gide ; il est probable cependant que ce dernier les entende à sa manière, en artiste qui sacralise l'art et l'œuvre, et non à la manière de Claudel, qui évoque pour sa part « les victimes de cette abominable idole de l'Art à qui tant de pauvres gens ont sacrifié leur vie », en ajoutant : « Ce n'est ni un but de vie, ni un moyen de vivre, mais une manière d'être⁵ ».

Il en va sans doute de même lorsque, juste après avoir invoqué l'exemple de Saint François d'Assise, Claudel condamne tous ceux qui ont failli à leur vocation initiale, en galvaudant leurs « facilités rares, exceptionnelles » pour devenir seulement « des artistes et des dilettantes⁶ ». Dans cette lettre où il évoque le souvenir de Néron et le temps de la décadence romaine, à sa manière, c'est-à-dire en catholique, il ne fait que décliner l'appel à la responsabilité lancé par Paul Bourget quinze ans plus tôt, point de départ d'un mouvement de réaction générale contre la décadence, qui devait conduire à substituer à l'idéal littéraire prôné par le symbolisme une nouvelle idée de la littérature, fondée sur la responsabilité morale et sociale de l'écrivain⁷. « Quelle responsabilité surtout pour nous, écrivains, qui sommes des meneurs d'hommes et des conducteurs d'âmes ! », s'écrie en effet Claudel, qui proclame : « nous sommes délégués par tout le reste de l'univers à la connaissance et à la vérité, et il n'y a pas d'autre vérité que le Christ, qui est la Voie et la Vie, et le devoir de le connaître et de le servir s'impose à nous plus qu'aux autres avec un caractère d'urgence terrible⁸ ». Au même moment, Gide, comme il le racontera plus tard dans ses Mémoires, se sent écartelé entre « les revendications de sa chair » et « l'assentiment de son esprit », en proie

¹ Claudel à Gide, [7 novembre 1905], *op. cit.*, p. 53.

² Voir *Si le grain ne meurt*, *op. cit.*, p. 255.

³ Claudel à Jacques Rivière, 24 octobre 1907, *Cahiers Paul Claudel 12, Correspondance Paul Claudel – Jacques Rivière 1907-1924*, Paris, Gallimard, 1984, p. 92-93.

⁴ Cité par Gide dans *Journal*, I, 18 décembre 1905, *op. cit.*, p. 500.

⁵ Claudel à Gide, 29 avril 1907, *op. cit.*, p. 74.

⁶ Claudel à Gide, [7 novembre 1905], *op. cit.*, p. 53-54.

⁷ Voir Pierre Citti, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

⁸ Claudel à Gide, [7 novembre 1905], *op. cit.*, p. 54.

à « un profond désarroi de tout [son] être » ; il se révolte pour sa part contre « la morale du Christ, ou du moins certain puritanisme [qu'on lui] avait enseigné comme étant la morale du Christ¹ ». Il est porteur d'un « secret de ressuscité² » qui l'a conduit aux célébrations lyriques des *Nourritures terrestres*, mais il ne cesse dans son œuvre de multiplier les dispositifs d'écriture destinés à empêcher l'œuvre de devenir prédicante, parce qu'il reste convaincu qu'une véritable œuvre d'art trouve sa raison d'être en elle-même et perd sa qualité si elle vise à convaincre ou, pire encore, à convertir son lecteur.

Dans ce contexte, on comprend que Gide, en réponse à Claudel qui l'engage à se détourner d'une chimérique « sainteté païenne », se déclare tourmenté par « la difficulté, l'impossibilité peut-être, d'arriver à la sainteté par la route païenne » et se dise « violemment » touché par les propos du catholique³. Mais toutes ces divergences, masquées en partie par le sentiment d'appartenance à une même génération, donnent à ces échanges sur l'art et la sainteté l'allure d'un dialogue de sourds. Au fond, aucun débat ne s'engage vraiment entre eux deux sur ces questions qui leur paraissent pourtant essentielles à tous les deux. D'un côté, Gide se déclare prêt à être « ramené » par Claudel (en employant le verbe de manière absolu...) et capitule apparemment sur la question d'une sainteté qui ne soit pas strictement chrétienne, sinon catholique. De l'autre côté, il oppose une fin de non-recevoir au poète qui l'engage à assumer l'exigence morale et spirituelle propre à faire de l'écrivain un serviteur du Christ, et qui affirme avoir pensé « devoir sacrifier à l'art à la religion » avant de comprendre « que l'art et la religion ne doivent pas être, en nous, posés en antagonisme⁴ », Gide déclarant pour sa part, non sans ambiguïté, avoir refusé un « compromis tiède entre l'art et la religion⁵ ». Sans doute ce dernier préfère-t-il battre en retraite devant quelqu'un qui se présente lui-même à son interlocuteur comme « un zélateur et un fanatique⁶ ». Il s'agit cependant moins pour lui d'abandonner le terrain, de cesser le dialogue, que de renoncer à le poursuivre directement, pour mieux lui laisser cours, indirectement, dans ses écrits.

Sans qu'il soit question de présenter *La Porte étroite* comme un livre consciemment conçu comme une réponse à Claudel au sujet de la sainteté et du rapport entre l'art et la religion, ce récit peut en effet apparaître comme la continuation sous une autre forme des échanges de Gide avec Claudel sur ce sujet. Publié en 1909 dans la *NRF*, ce livre, dont l'idée initiale remonte au début des années 1890, a principalement été écrit au cours des années 1905, 1906 et 1907, dans la période précisément où Claudel interpelle Gide en lui rappelant le « devoir absolu d'être un saint⁷ ». L'histoire des deux cousins amoureux, Jérôme et Alissa, celle-ci repoussant l'amour de celui-là ou du moins sa proposition de mariage, pour se donner une chance d'entrer par la porte étroite dans le royaume de dieu, est d'emblée perçue comme l'histoire d'une sainte, ou de quelqu'un qui aspire à la sainteté. C'est ce que soulignent les critiques de l'époque⁸, en écho aux propos du personnage d'Alissa qui fait référence à

¹ *Si le grain ne meurt*, *op. cit.*, p. 269.

² *Ibid.*, p. 293 ; Gide parle par ailleurs de « résurrection » (p. 292), se compare à « Lazare échappé du tombeau » (p. 293), mais dans cette même deuxième partie de *Si le grain ne meurt*, publiée en 1925, il explique aussi devoir cette résurrection à ses étreintes avec de jeunes Arabes, ce qui ne transparait pas explicitement dans *Les Nourritures terrestres* et les autres œuvres publiées au moment de ces échanges avec Claudel.

³³ Voir les lettres, citées *supra*, de Claudel à Gide, 7 novembre 1905, p. 53 et de Gide à Claudel, [8 décembre 1905], p. 58-59.

⁴ Claudel cité par Gide, qui rend compte d'un déjeuner durant lequel Claudel l'a exhorté à se convertir, tout en lui exposant sa vision du rapport entre l'art et la religion : voir *Journal*, I, 5 décembre 1905, p. 496-498.

⁵ Gide à Claudel, 8 décembre 1905, *op. cit.*, p. 58.

⁶ Claudel à Gide, [5 décembre 1905], *op. cit.*, p. 55.

⁷ Gide à Claudel, 8 décembre 1905, lettre citée *supra*, p. 59.

⁸ Pour Georges Pellissier (*La Revue*, 15 août 1909), les deux personnages « recherchent [...] une perfection surhumaine, ils se rendent malheureux de gaieté de cœur en voulant convertir leur amour en sainteté » ; pour Paul Souday (*L'Opinion*, 24 juillet 1909), Alissa refuse de s'unir à Jérôme « par piété exaltée, par aspiration à la sainteté, à la perfection spirituelle ».

François d'Assise et qui, à la question de savoir ce que l'on peut préférer au bonheur, répond : « la sainteté¹ ».

Même si Gide, passant de *L'Immoraliste* à *La Porte étroite*, semble du même coup passer du paganisme, évoqué et célébré par le personnage de Michel dans le récit de 1902, au christianisme, il ne s'agit pourtant pas, dans l'esprit de l'auteur, d'une illustration et défense de la sainteté. Dans un projet de préface pour *La Porte étroite*, il éprouve le besoin de souligner le droit voire le devoir pour l'artiste de « peindre tout à tour un immoraliste, une sainte, [...] sans se déclarer pour ou contre », en insistant sur sa volonté de « faire réfléchir le lecteur » sans lui servir « des convictions, des opinions toutes faites² » : bref, il s'agit d'un récit ironique, critique, Alissa, la jeune fille qui aspire à la sainteté, n'étant pas davantage un modèle que Michel l'immoraliste.

Qui plus est, la conception de la sainteté qui sous-tend le récit est spécifiquement protestante, *La Porte étroite* accusant ainsi le fossé qui sépare Gide et Claudel sur cette question. Gide a d'ailleurs honnêtement mis en garde Claudel sur le caractère essentiellement protestant de son livre³. Ce dernier, qui a vu effectivement dans *La Porte étroite* « un document inestimable sur le protestantisme », est longuement revenu sur les divergences profondes entre catholiques et protestants sur la question de la sainteté. Le constat que dans le protestantisme « l'homme doit tout tenir de lui-même, et Dieu n'intervient que par des touches rares et imprécises » explique pour Claudel « ce mot, si étonnant pour un catholique, de *perfectionnement* qui revient souvent dans *La Porte étroite* » et le conduit à remarquer :

Un saint ne travaille pas à se perfectionner, c'est-à-dire en somme à se peindre et à se blanchir, à devenir plus grand, mais plus petit. [...] Plus nous sommes près de la montagne, plus nous sommes petits ; plus nous sommes près de la Sainteté éternelle, plus nous nous voyons pécheurs, plus nous le sommes en réalité à nos yeux. Les protestations des saints ne sont pas de simples formules hypocrites. Nos titres ne sont pas dans nos vertus, mais dans nos infirmités⁴.

Cette mise au point met rétrospectivement en évidence la difficulté de vraiment s'entendre pour Claudel et Gide, lorsqu'ils parlaient de la sainteté, en décembre 1905 : Gide pouvait bien être ébranlé lorsque Claudel le rappelait au « devoir absolu d'être un saint », il n'empêche qu'il entendait cet appel en protestant, sensible au mot de « devoir » et porté à voir dans la quête de la sainteté la mise en pratique d'une exigence morale à l'égard de soi-même. Depuis des siècles, « l'insistance sur la nécessité d'une vie sainte, sur les "saints vivants", le glissement vers l'éthique, par conséquent, est une des caractéristiques du discours protestant sur la sainteté », les saints n'étant guère que des « modèles » pour les protestants⁵. Or l'attachement de Gide à cette conception est très profond ; il déclare par exemple à André Ruyters vouloir écrire un « *Traité de Biographie* générale, afin de montrer, « à l'aide d'admirables exemples que la vie de nos saints fournit à foison, qu'ils ne sont parvenus à leur perfection qu'à l'aide des circonstances adverses⁶ ». On est loin alors de la conception exposée par Claudel à Gide en 1905, suivant laquelle la sainteté « consiste [...] en une préférence filiale de la Volonté du père céleste à la nôtre⁷ ».

¹ Voir *La Porte étroite, Romans et Récits*, vol. I, *op. cit.*, p. 862 et p. 875.

² Voir « Projet de préface pour *La Porte étroite* », *Romans et Récits*, vol. I, *op. cit.*, p. 911-912.

³ Voir la lettre où Gide annonce à Claudel qu'il a terminé de rédiger *La Porte étroite*, le 17 octobre 1908, *op. cit.*, p. 89-90.

⁴ Claudel à Gide, 10 mai 1909, *op. cit.*, p. 102.

⁵ Yves Krumenacker, « Sainteté catholique et sainteté protestante (XVI^e-XVII^e siècles) », communication au XXI^e Congrès international des sciences historiques (2010), disponible sur <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00528313>

⁶ Gide à André Ruyters, [26 janvier 1908], *Correspondance 1907-1950*, t. II, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 52.

⁷ Claudel à Gide, [7 novembre 1905], *op. cit.*, p. 53.

La Porte étroite prolonge pourtant moins le débat sur la sainteté proprement dite qu'elle ne permet à Gide de définir, en la clarifiant, sa propre vision du rapport entre l'art et la sainteté, entre l'artiste et le saint, bien différente de celle que lui proposait Claudel en 1905. Même si cette dimension de l'œuvre, moins directement visible que la thématique morale et religieuse, est passée inaperçue lors de la parution du récit en 1908, *La Porte étroite* propose aussi une réflexion sur la sainteté pour l'artiste¹. À l'histoire de Jérôme, qui rêve d'épouser Alissa et nourrit des rêves de littérature, répond celle d'Abel, qui veut épouser Juliette,

la jeune sœur d'Alissa, et devenir écrivain. Or Abel, qui connaît le succès en publiant des livres propres à flatter les goûts faciles du public et qui n'hésite pas à amplifier ce premier succès en portant ses livres au théâtre, est condamné par Alissa, d'autant plus triste que le pasteur Vautier, celui-là même qui exhorte ses brebis à passer par « la porte étroite », finit par être fier des succès d'Abel. Comprenons que ce dernier, dans son domaine propre, a renoncé à passer par cette « porte étroite ». Inscrite comme en abyme dans celle de Jérôme, l'histoire d'Abel, qui galvaude sa vocation littéraire, en nuance et en enrichit donc tout à la fois le sens et la portée. Par-delà l'idéal illustré par la figure d'Alissa, peut-être surhumain, comme tel mis en question dans le récit plutôt que célébré, un autre idéal, propre à l'artiste exclusivement, celui du saint en art, tend à se construire symboliquement dans le texte comme un modèle positif, l'exacte antithèse du « faux-monnayeur », dont Abel constitue le premier avatar dans l'œuvre de Gide.

En promouvant cette figure de l'artiste saint, Gide précise son opposition à la conception mise en avant par Claudel dans leurs échanges de 1905-1906. Au devoir énoncé par Claudel, connaître et servir le Christ « qui est la Voie et la Vie », au refus de ce dernier de « poser en antagonisme l'art et la religion² », qui le conduit logiquement à concevoir la vocation littéraire comme une forme de prêtrise³, Gide oppose l'idée suivant laquelle la sainteté peut être atteinte par l'artiste à travers le juste exercice de son art, érigé lui-même en absolu, hors de tout souci de servir le Christ. Dans cette conception même du saint en art, Gide se montre évidemment fidèle à sa vision protestante de la sainteté, qui met délibérément voire exclusivement l'accent sur la dimension éthique de ce qui est moins pour lui un état qu'une expérience et une manière d'être. C'est ce qui le conduit à célébrer une forme de sainteté qu'on peut paradoxalement définir comme laïque, puisque hors de toute religion constituée, ou conforme à la seule religion de l'œuvre d'art.

L'idéal artistique mis en avant dans *La Porte étroite* constitue encore sur un autre plan une réponse à Claudel, ou un prolongement de leurs échanges précédents. En réaction contre « l'art moderne d'où toute réalité substantielle a été retirée », rejoignant ainsi de fait le constat de Gide lui-même, Claudel, on l'a vu, vantait un art conçu comme « une exclamation et une acclamation, une énumération et une action de grâces, comme le Cantique des jeunes hommes dans la fournaise, comme le Cantique du Soleil de Saint François d'Assise⁴ ». Or Gide, au moment de définir un idéal littéraire, prend soin dans son récit de lier poésie et Joie, poésie et Vie, art et soleil. Les prédilections littéraires des personnages, en particulier celles de Jérôme et d'Alissa, permettent en effet de construire dans le récit un jeu d'oppositions propres à façonner la figure d'un saint en art qui soit aussi un pur poète, susceptible d'entrer en littérature en passant par la porte étroite. Hugo est ainsi dévalorisé au profit de Baudelaire,

¹ Nous avons proposé une lecture détaillée de *La Porte étroite* dans cette perspective, dans « *La Porte étroite et la sainteté en art* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 164, octobre 2009, p. 501-512 ; nous nous bornons donc à en indiquer les grandes lignes, en y renvoyant le lecteur.

² Voir *supra*.

³ « Toute mon œuvre n'est qu'une dégradation de ma prêtrise », affirmait Claudel dans l'Entretien avec Marcelle Thomassin du 19 février 1953 (cité par Didier Alexandre, « Le poète et la croix : liturgie mimétique et liturgie figurale chez Paul Claudel », in M. Bercot et C. Mayaux (éd.), *Poésie et liturgie XIX^e-XX^e siècles*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 116).

⁴ Voir *supra*.

cependant qu'à Shelley et Byron, figures négatives, s'oppose Keats, le poète de l'été, l'auteur de l'*Ode au rossignol* qui célèbre la « joie que brûle le soleil¹ ».

L'idéal célébré dans récit de Gide est celui d'un artiste qui, sans renoncer à la plus haute exigence au double plan de l'éthique et de l'esthétique, se refuse néanmoins à séparer l'art et la vie, comme le firent les symbolistes, Mallarmé en tête. Un tel artiste, loin d'ignorer la saveur et la diversité de la vie, en fait l'expérience dans sa chair, en se montrant *disponible*, suivant le mot martelé dans *Les Nourritures terrestres*. La réconciliation de l'art avec la vie ne se fait donc pas dans une perspective chrétienne ou du moins catholique, mais s'inscrit plutôt dans le prolongement des *Nourritures* ou de *L'Immoraliste*. Au demeurant, le dépassement de l'antagonisme entre l'art et la vie s'accompagne dans *La Porte étroite* d'un dépassement de l'opposition entre christianisme et paganisme, au moment où Alissa quitte Fongueusemare pour Aigues-Vives, terre associée à l'eau et au vin, symboles essentiellement chrétiens, mais aussi au soleil, à la joie et à la *disponibilité* : si l'aspiration à la sainteté d'Alissa la normande est sujette à caution parce que mortifère, la jeune fille s'épanouit à Aigues-Vives, où son « sentiment de la nature, si profondément chrétien à Fongueusemare, malgré [elle] devien[t] un peu mythologique² ».

Dès lors, à s'en tenir au strict plan moral et spirituel, le parcours d'Alissa peut aussi être considéré comme une réponse de Gide à Claudel qui l'incitait à se convertir en renonçant du même coup à l'idée que la sainteté pouvait être atteinte par une « voie païenne », ou du moins non catholique : au soleil de Saint François d'Assise et de Claudel, il persiste à opposer celui des *Nourritures terrestres*. Dans tous les cas, qu'il s'agisse de la manière d'atteindre à la sainteté ou du rapport entre la sainteté et l'art, *La Porte étroite* contient donc bien les réponses que Gide, en 1905-1906, avait renoncé à apporter à Claudel, en mettant fin à leurs échanges sur ces questions pourtant cruciales à ses yeux.

Que les échanges avec Claudel entre 1905 et 1907 aient forcé Gide à définir et à préciser sa position sur ces questions, c'est encore ce que les considérations bien connues de 1923 sur le caractère essentiellement démoniaque de l'œuvre viendront confirmer. Choissant de revenir sur « les deux figures de saint François d'Assise et de l'Angelico », évoquées par Claudel lui-même en 1905, Gide écrit alors :

Il n'y a pas d'œuvre d'art sans participation démoniaque. Le saint, ce n'est pas l'Angelico, c'est François d'Assise. Il n'y a pas d'artistes parmi les saints ; il n'y a pas de saints parmi les artistes. [...] Trois chevilles tendent le métier où se tisse toute œuvre d'art, et ce sont les trois concupiscences dont parlait l'apôtre : « La convoitise des yeux, la convoitise de la chair, et l'orgueil de la vue. »³

Ces propos ont suscité la réprobation des critiques catholiques et de certains de ses amis convertis, tel Ghéon. Pour sa part, Claudel, à qui Gide a envoyé son *Dostoïevski* au Japon, se contente alors de lui « faire une querelle amicale pour les pointes qu'[il] lanc[e] ça et là contre le catholicisme », avant de revenir, pour conclure, sur cette question de la collaboration du démon dans l'œuvre d'art, en observant : « une des grandes raisons d'être de l'art est la purge de l'âme et cela explique l'élément mauvais qui y est souvent (mais pas toujours) mélangé, comme vous l'avez parfaitement remarqué⁴. »

¹ Voir Gide, « De l'influence en littérature », *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 405, où il observe : « Keats ne pouvait travailler bien qu'en été, Shelley qu'en automne », et p. 407 où il célèbre l'*Ode au rossignol* en citant précisément ces vers auxquels font écho les scènes situées à Aigues-Vives, dans *La Porte étroite* : « Oh ! qui me donnera une gorgée d'un vin – longtemps refroidi dans la terre profonde, – d'un vin qui sente Flora et la campagne verte, la danse et les chansons provençales, et la joie que brûle le soleil ? – Oh ! qui me donnera une coupe pleine de chaud midi ? »

² Voir *La Porte étroite, Romans et Récits*, vol. I, *op. cit.*, p. 892.

³ *Dostoïevski, VI, Essais critiques, op. cit.*, p. 638.

⁴ Claudel à Gide, 29 juillet 1923, *op. cit.*, p. 239.

Le débat tourne donc court, une fois de plus. Il est peu probable, au demeurant, que Gide ait cherché à le relancer, à quelque vingt ans d'intervalle et à un moment où la correspondance entre les deux écrivains s'était espacée. Pour autant, comment ne pas voir dans les considérations gidiennes du *Dostoïevski* l'ultime réponse de Gide aux objurgations de 1905 ? Les textes mis en avant par ce dernier sont précisément ceux que Claudel avait évoqués dans sa lettre du 7 novembre. Pour condamner le culte de l'art, qui consiste à « préférer des créatures à leur créateur¹ », Claudel s'appuyait alors sur les « trois concupiscences » dénoncées par saint Jean ; dans cette même lettre, il érigeait aussi le Cantique du soleil de Saint François d'Assise en modèle d'œuvre d'art. En 1923, dans la lignée des réflexions inscrites en filigrane dans *La Porte étroite* et de ses réflexions postérieures sur les saints en art, Gide réaffirme donc avec force, contre la conception claudélienne, et la nécessité de séparer l'art et la religion, et la possibilité d'être saint pour un artiste en dehors du catholicisme. Car même si Gide écrit : « il n'y a pas de saints parmi les artistes », cette formule signifie simplement que l'art véritable n'a rien à voir avec la religion. Derrière cette affirmation, il y a la conviction, formulée à l'orée de sa carrière et réitérée en 1905, que « les règles de l'éthique et de l'esthétique sont les mêmes² », que la morale est « une dépendance de l'esthétique³ » : en d'autres termes, il existe une morale propre à l'artiste, une « morale des arts », comme l'écrivait Baudelaire, en la distinguant de « la morale positive, pratique, à laquelle tout le monde doit obéir⁴ ».

Être un écrivain catholique, prétendre devenir un saint en étant à la fois catholique et écrivain, comme le prône Claudel, c'est, du point de vue de Gide, corrompre l'art en l'inféodant à des règles et des valeurs extérieures, en l'occurrence celles du catholicisme : pour cette raison, « il n'y a pas d'artistes parmi les saints ». À l'inverse, séparer strictement l'art et la religion, ériger l'art en absolu, comme le préconise Gide, permet de respecter la pureté de l'art et d'espérer devenir un saint dans son domaine, en respectant la « morale des arts » : s'il n'y a donc « pas de saints parmi les artistes » du point de vue de la morale commune, ou de la morale catholique, il peut bien y avoir des saints en art.

Pour parfaire ce qui constitue bien une réponse à Claudel, longuement mûrie, Gide illustrera finalement son propos en canonisant littéralement la figure de Mallarmé, dans *Si le grain ne meurt*, trois ans plus tard. Il y compare son professeur de piano, Marc de La Nux, au poète symboliste, en concluant : « L'un comme l'autre réalisait à mes yeux, sous une de ses formes les plus rares, la sainteté⁵ ». En 1942, il publie un article au titre éloquent, « Il y a cent ans naissait saint Mallarmé l'ésotérique », qui précise l'idéal du saint en art mis en avant, bien plus tôt, dans *La Porte étroite* :

Tout artiste sans doute cherche à œuvrer du mieux qu'il peut. Mais quantité de préoccupations entrent en jeu, qui n'ont rien à voir avec l'art : d'argent, de succès, d'honneurs. Non : ceux qui ne tinrent aucun compte de cela, qui se comportèrent vis-à-vis de leur idéal (je ne trouve pas d'autre mot) à la manière du saint vis-à-vis du Maître qui leur disait : « Mon royaume n'est pas de ce monde », ces artistes-là sont très rares. Je songe très particulièrement à Flaubert et à Mallarmé.⁶

En 1949, il écrira encore qu'il « y avait en Mallarmé quelque chose de plus, et ce qui rayonnait de sa personne, c'était une sorte de sainteté. Dans un domaine, qui n'était pas de ce

¹ Claudel à Gide, 7 novembre 1905, *op. cit.*, p. 52.

² *Le Traité du Narcisse*, *op. cit.*, p. 174.

³ « Première visite de l'interviewer » (1905), *Essais critiques*, *op. cit.*, 132.

⁴ Voir « Notes pour mon avocat », in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1980, p. 139.

⁵ *Si le grain ne meurt*, *op. cit.*, p. 238.

⁶ « Il y a cent ans naissait saint Mallarmé l'ésotérique » (1942), *Interviews imaginaires*, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 368.

monde, il exerçait une sorte de sacerdoce¹. » Alors que Claudel, naguère, mettait en avant Saint François d'Assise et Saint Jean, pour célébrer un art mis au service du Christ, Gide vante ainsi l'exemple de Saint Mallarmé pour affirmer sa propre « morale des arts », radicalement opposée à celle du poète catholique : le temps est définitivement révolu où celui-ci écrivait sa première lettre à Gide en évoquant le souvenir de leur rencontre dans le salon de la rue de Rome, soixante ans plus tôt².

Jean-Michel WITTMANN
Université de Lorraine
Écritures (EA 3943)

¹ Voir *Souvenirs littéraires et Problèmes actuels*, *op. cit.*, p. 912.

² Lettre citée, 28 août 1899 : « N'ai-je pas eu autrefois le plaisir de vous rencontrer chez Mallarmé, ou ailleurs ? Il me semble que si. »