MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Dr. MURAT DEMİRKAN

LA PROBLEMATIQUE DE L'IRONIE GIDIENNE DANS LA SYMPHONIE PASTORALE

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI (631)
ATATÜRK EĞİTİM FAKÜLTESİ (33)
ISBN 975-400-180-4

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ
Prof. Dr. Murat DEMİRKAN
Marmara Üniversitesi
Eğitim Fakültesi Fransızca Bölümü
Tel: 0216 [illegible] 76 20
Cep: 0536 228 35 92

MURAT DEMIRKAN

LA PROBLEMATIQUE DE L'IRONIE GIDIENNE DANS LA SYMPHONIE PASTORALE

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
(631)
ATATÜRK EĞİTİM
FAKÜLTESİ
(33)
ISBN 975-400-180-4

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI (631)
ATATÜRK EĞİTİM FAKÜLTESİ (33)
ISBN 975-400-180-4

Dr. MURAT DEMİRKAN
LA PROBLEMATIQUE DE
L'IRONIE GIDIENNE
DANS LA SYMPHONIE
PASTORALE

© MURAT DEMİRKAN

1.BASIM, İSTANBUL, HAZİRAN 1998
YAPIM: GÜNCE LTD. ŞTİ., 517 38 93
BASKI, CİLT: SUNAR MATBAA

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI
SULTANAHMET/İSTANBUL Tel: 0.212. 518 16 17

Pour ma famille

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ 1883
MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

INTRODUCTION

La Symphonie pastorale fut perçue comme un reniement: à la fois régression par rapport aux Caves du Vatican et retour à des récits comme Isabelle et La Porte étroite. En écrivant La Symphonie pastorale, ce n'était pas du tout l'auteur des Caves du Vatican qui revenait. Les plus surpris se trouvaient d'ailleurs du côté du mouvement Dada, dans la mesure où, pour les principaux membres de cet avant-garde, l'inventeur de Lafcadio et de l'acte gratuit qui prenait jusqu'alors figure de porte-drapeau, allait se convertir à l'art nouveau.

Pour suggérer la complexité foisonnante de la vie, le romancier des Faux-monnayeurs recourut plus tard à la pluralité des points de vue, et il composa le livre comme une symphonie; ce n'était guère le cas de La Symphonie pastorale.

Dans ce récit, en effet, le pasteur peut être classé parmi les narrateurs gidiens qui solliloquent. Les personnages sont tous absorbés par l'introspection au point de voir à peine le monde extérieur. Même si l'auteur présente certains dialogues entre les personnages, on ne peut pas dire qu'il existe une véritable communication, c'est toujours un dialogue de sourd qui s'installe entre eux pour montrer le mur qui les sépare.

Notre analyse insistera volontairement sur les formes de l'ironie, parce que l'ironie gidienne joue de façon complexe avec les procédés rhétoriques de la langue afin de créer "*un brouillage sémantique et (une) incertitude interprétative*[1]." Comme il n'existe pas encore de grille spécifique dans l'analyse d'un discours littéraire ironique, lors du décriptage des procédés ironiques de La Symphonie pastorale, on essaiera de reprendre systématiquement divers points de vues proposés à ce sujet par plusieurs critiques. La conception tropologique classique avec la notion de sens figuré, les théories pragmatiques qui interprètent l'ironie comme une stratégie de communication et surtout la conception philosophique de

---

[1]- Catherine Kerbrât-Orecchioni, "L'ironie comme trope", Poétique, no41, février 1980, p.108-127.

cette figure seront les critères de base de nos analyses des faits ironiques. Mais notre difficulté majeure découle de ne pas pouvoir déterminer les critères à la fois nécessaires et suffisants à la définition de l'ironie afin d'étudier la caractéristique fondamentale de tous les faits d'ironie. C'est la raison pour laquelle nous essayerons surtout d'exploiter les avantages de chaque théorie malgré leurs insuffisances certaines, à certains égards, que nous n'éviterons pas de critiquer. Cette difficulté tient aussi à la diversité des faits eux-mêmes qui ne s'inscrivent dans aucune catégorie ou limite précise.

L'une des premières difficultés à laquelle nous nous heurtons avec ce terme vient de la fréquence même du recours à ce lexique, tellement utilisé que l'on ne sait même pas toujours ce que l'on y met derrière. Son emploi, même dans le langage courant, peut nous montrer que ce mot est appliqué pour désigner des réalités extrêmement hétérogènes: le plus souvent, il est employé comme synonyme de raillerie ou de moquerie. Il est aussi utilisé pour qualifier des énoncés antiphrastiques. On parle même "d'ironie du sort", "d'ironie du destin", "d'ironie du situation", etc.

Lorsque l'on ne connaît pas les théories des ironologues, on en a souvent une conscience très vague et on utilise, pour décripter les procédés de cette figure, l'intuition de ce phénomène.

Une autre difficulté que nous esseyerons d'aborder dans cette étude, ce sont les frontières entre ironie, humour, parodie, comique, tragique, qui posent un véritable problème de détermination de la nature des effets d'ironie. Car les frontières de ces genres ne sont pas entièrement précises et souvent sont floues. Surtout, lorsque l'ironie a des frontières communes avec le tragique, le comique, le parodique, l'humoristique et le satirique qui sont des termes parfois diamétralement opposés.

Les dictionnaires donnent en général de l'ironie une définition tropologique. Le Petit Littré: *"raillerie particulière par laquelle on dit le contraire de ce qu'on veut faire entendre."*

Le Petit Robert: *"manière de se moquer (de quelqu'un ou de quelque chose) en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre."*

C'est ce qui explique justement l'existence des expressions ironiques stéréotypées: "c'est intelligent!", "c'est malin!", "c'est du propre!", "c'est joli!", "c'est gai ton histoire!", "c'est charmant!".

Ainsi, pour se moquer du devoir d'un étudiant et pour lui faire entendre qu'il n'a rien compris de ce que l'on lui a demandé, nous lui dirons "oh!, quel bon travail, ou c'est vraiment bien réussi!" au lieu de "c'est vraiment nul". De même, quand l'étudiant répond complètement à côté de la question, nous lui dirons "tu es vraiment intelligent! Si

l'ironisation ne fonctionne pas l'étudiant peut se croire vraiment intelligent. A la fin, avec les ricanements de ses amis, il comprend qu'on se moque de lui. Ainsi pour dissuader un enfant de s'éplucher le nez, on peut l'encourager ironiquement en faisant semblant de lui proposer une aide: "tu veux que je t'aide? ou "tu veux mes doigts?"

De même, pour se moquer du mauvais temps, au lieu de "quel sale temps!" ou "on a vraiment pas de chance!", nous dirons "Ah!, quel temps splendide", ou "quel temps magnifique", ou ""aujourd'hui, on a vraiment beaucoup de chance!". Nous pouvons multiplier les exemples qui justifient la définition des dictionnaires. C'est la raison pour laquelle, dans les études sur l'ironie, nous remarquons souvent que l'invertion sémantique se produit uniquement dans une seule direction:

"Bon->nul

réussi->raté

propre->sale

splendide->mauvais (sale)

Autrement dit, les valeurs positives peuvent avoir une valeur dépréciative mais pas le contraire. En d'autres termes, nous critiquons en faisant semblant de louer, mais nous ne louons pas en feignant de critiquer.

Cette caractéristique particulière de l'énoncé ironique est ainsi signalée par Catherine Kerbrat:

L'ironie consiste généralement à décrire en termes valorisants une réalité qu'il s'agit de dévaloriser[2]*."*

Francis Debyser prouve qu'en réalité, on peut rencontrer, même si cela est rare, des invertions sémantiques dans l'autre sens. Mais peut-on les accepter comme ironiques ou pas? A ce sujet, il donne ces quelques exemples intéressants:

"Ton laideron de fille" dit une mère dont la fille est très jolie, "vieille canaille!" à un ami de collège; "c'est très mal, ce n'est pas gentil, vous êtes impossible, je vous ai dit de ne rien apporter" à un invité qui arrive avec des fleurs ou une boîte de chocolats[3]*."*

Il précise d'autre part que, dans ces exemples, même s'il s'agit d'un compliment déguisé en critique, d'une fausse insulte affectueuse, d'un

---

2- Catherine Kerbrat-Oreccioni, "Problèmes de l'ironie", Linguistique et sémiologie, no 2, L'Ironie, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978.pp.10-36.

3- Francis Debyser, "Les mécanismes de l'ironie", Lectures III, n°9, p.142.

remerciement maquillé en reproche, ils sont produits et compris comme des propos enjoués ou plaisants mais non ironiques parce que ce genre d'antiphrases étant une formule de politesse, n'a pas une finalité ironique, c'est une tournure "hypocoristique" qui exprime une intention affectueuse.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

De toutes les manières, toutes ces théories nous démontrent que rien de définitif n'a été établi juqu'à maintenant sur la question de l'étude de l'ironie et que rien de ce qui a été dit par les rhétoriqueurs, linguistes pragmaticiens, sémiologues, philosophes, ne peut être considéré comme définitif. Chaque théorie a ses avantages et ses inconvénients. Notre étude sera consacrée à deux aspects de l'ironie qui nous paraissent essentiels dans La Symphonie pastorale de Gide. Le premier se base sur l'ironie rhétorique, le deuxième sur l'ironie socratique. Nous traiterons ensuite la finalité et la justification de l'ironie dans cet ouvrage.

Même si quelques études sont consacrées aux différents aspects de l'ironie gidienne, deux raisons essentielles nous motivent pour aborder l'ironie dialectique de l'auteur:

La première: la pluralité de l'interprétation de la polyphonie[4] lectorielle peut toujours nous permettre d'apporter une nouvelle approche supplémentaire à celle qui était traitée jusqu'à maintenant par d'autres critiques[5].

La deuxième: comme le signale André Berne-Joffroy sur le conseil de l'auteur, *"il faut surtout étudier (son) oeuvre sur le plan esthétique", ce qui n'empêche pas, à partir de l'esthétique, de tomber dans la morale, la*

4- Christian Rubattel, "Polyphonie et modularité", Cahiers de Linguistique Française 11, 1990, pp.297-310.

5- Marc Dambre, "Ironie", La Symphonie Pastorale d'André Gide, Paris, Editions Gallimard, 1991, pp.86-130.

-Alain Goulet, "L'ironie pastorale en jeu", Bulletin des Amis d'André Gide, avril-juillet 1988-XVI, 78-79, pp.41-57.

-Raymond Gay-Crosier, "Registres de l'ironie gidienne: le cas des Faux-Monnayeurs", La Revue des Lettres Modernes, 1991, Paris, pp.83-108.

-Emile Lesaffre, "Un classique par l'ironie", Prétexte, février 1952, no.1, pp.47-50.

-Dennis Drummond, "L'indice ironique chez Gide", Bulletin des Amis d'André Gide, octobre 1982-x.56, pp.505-509.

-C.D.E. Tolton, "Le mot-thème "attente" et l'ironie gidienne", Bulletin des Amis d'André Gide, janvier 1982-x.53, pp.39-49.

-Martine Maisani-Léonard, André Gide ou L'Ironie de l'Ecriture, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1976.

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

théologie, etc [6]." R.-M. Albérès précise également qu'un vrai romancier est un artiste qui doit être proccupé plutôt de technique romanesque que de vision philosophique et psychologique de l'homme. Lorsque ce critique parle de l'ironie au vingtième siècle, il cite surtout le nom de Gide comme un romancier ironiste et il consacre tout un chapitre sur Les Faux-monnayeurs sans parler de La Symphonie pastorale. Le titre même de ce dernier ouvrage nous prévenait cependant déjà de ce que Gide écrirait dans Les Faux-monnayeurs:

> *"Ce que je voudrais faire, c'est quelque chose qui serait comme l'Art de la fugue. Et je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique, serait impossible en littérature*[7]*."*

On peut même peut-être dire que le terme "symphonie" évoquait implicitement la musicalisation du roman et que le roman cherchait ainsi à devenir un art, une activité créatrice. Dans cet ouvrage de Gide, même si l'auteur s'éloigne un peu de la tradition romanesque, il n'abandonne pas pour autant complètement la psychologie. En revanche, il commence à réviser l'interrogation psychologique, en substituant le discontinu à l'analyse logique, l'incongruité à la cohérence, l'émotion vécue à son commentaire. Il n'y juge plus alors le roman comme une description réaliste, pleine de conviction, d'un drame humain, mais comme une sorte de sondage des mensonges, des comédies, des faux drames que les hommes créent. Il commence déjà à démontrer que l'intrigue psychologique et sociale est en faillite et qu'il faut chercher d'autres architectures pour ses ouvrages ultérieurs. Il est cependant vrai que Gide, avec La Symphonie pastorale, n'arrive pas encore à l'extrême de son intention ironique comme dans Les Faux-Monnayeurs et Paludes, dans lesquels le roman se dissoud totalement et il ne reste plus que l'ironie. André Gide introduit dans Les Faux-Monnayeurs le romancier même qui écrit le roman pour en faire une ironie parodique[8]. Dans Paludes, le roman est mis en question par lui-même. Il s'agit là aussi d'un roman reflété dans un roman et le personnage de roman se sépare de son reflet dans l'esprit du romancier comme un personnage filmique qui sortirait de l'écran. Cet ouvrage qui peut être accepté comme une extrême du roman ironiste, ne vise plus à créer, composer des hommes pour les juger comme le faisait le roman réaliste, mais il vise à les défaire. C'est pour la première fois, en 1897, que Gide

---

6- André Berne-Joffroy, Entretiens sur André Gide, Paris, Mouton, 1967, p.298.

7- André Gide, Les Faux-Monnayeurs, Paris, Gallimard, 1925, p.243.

8- Voir à ce sujet notre article, "Les Faux-monnayeurs d'André Gide: un champ d'expériences de l'ironie", Dil Dergisi, sayi: 45-temmuz 1996, pp.26-42.

met en scène un romancier qui écrit un roman. Paludes est justement le récit d'un homme qui ne fait rien et rien d'autre qu'un littérateur modeste et narquois écrivant sans illusions l'histoire de Tityre.

L'ironie dialectique[9] a été l'aspect le plus réclamé par notre auteur dans ses récits et elle était même la source de sa création artistique. Dans son Journal, il nous éclaircit en ces termes:

> *"Je n'ai jamais rien su renoncer; et protégeant à la fois en moi le meilleur et le pire, c'est en écartelé que j'ai vécu... Mais (...) les tendances les plus opposées n'ont jamais réussi à faire de moi un être tourmenté; mais perplexe. (...)* ***Cet état de dialogue*** *qui (...) est à peu près intolérable, devenait pour moi nécessaire (...)*[10]*."*

Gide ajoute que cette dialectique[11] l'invitait, d'une part, à l'oeuvre d'art sans aboutir à la stérilité et précédait immédiatement la création; d'autre part, elle aboutissait à l'équilibre et à l'harmonie.

Dans Les Faux-Monnayeurs, Bernard, personnage dans lequel Gide se projette le plus, explicite ainsi ce processus de création:

> *"Il n'y a pas bien longtemps encore, je m'analysais sans cesse. J'avais cette habitude de* ***me parler constamment à moi-même.*** *A présent, quand bien je le voudrais, je ne peux plus. Cette manie a pris fin brusquement, sans même que je m'en sois rendu compte. Je pense que ce monologue,* ***ce "dialogue intérieur"****, comme disait notre professeur, comportait une sorte de* ***dédoublement*** *dont j'ai cessé d'être capable, du jour où j'ai commencé d'aimer quelqu'un d'autre que moi, plus que moi*[12]*."*

Nous pensons que, avant d'aborder l'ironie gidienne, il nous paraît indispensable de connaître également les éléments autobiographiques à travers ses personnages pour mieux saisir les exemples donnés dans l'étude des procédés de l'ironie. C'est la raison pour laquelle, nous parlerons d'abord de la fonction du journal, puis nous analyserons un à un les personnages afin d'entrer dans leur univers intérieur qui n'est pas facile

---

9- Paul Foulquié, La Dialectique, Paris, Presses Universitaires de France, Collection "Que sais-je?", 1969.

10- André Gide, Journal, tome I, Paris, Gallimard, 1951, (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 777-778.

11- Voir surtout le chapitre "L'existence abstraite" de Max Bilen, Dialectique Créatrice et Structure de l'Oeuvre Littéraire, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1971, pp.15-24.

12- André Gide, Les Faux-Monnayeurs, Paris, Editions Gallimard, 1925, p.264.

à découvrir sans connaître les techniques de l'écriture gidienne. Comme on le verra à la fin de cette étude, le fond et la forme de l'oeuvre sont combien dépendant l'un de l'autre et sans étudier la forme d'une oeuvre, il n'est pas évident de dire exactement ce dont il s'agit vraiment. Si surtout le récit n'est qu'un prétexte d'écriture comme chez Gide alors l'étude de la forme romanesque devient encore plus nécessaire que jamais dans notre analyse littéraire.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

PREMIERE PARTIE

LE JOURNAL, L'AUTO-IRONIE ET LES PERSONNAGES

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

CHAPITRE PREMIER: LES ELEMENTS AUTOBIOGRAPHIQUES

1.1.1. Le journal

Son journal intime, dans lequel Gide s'analyse sans complaisance, nous fait pénétrer dans son âme complexe et douloureuse. Nous assistons à ses luttes intérieures, à ses déchirements, nous devinons son secret et nous vivons son drame avec lui. Ce journal sert en quelque sorte au pasteur, à s'interroger sur ses sentiments ambigus. En l'écrivant, il découvre finalement que sa volonté ne peut rien contre ces sentiments enfouis au plus profond de lui-même. Le journal du pasteur ne permet pas directement au lecteur de déterminer la part de responsabilité qui incombe à chacun des personnages. Par ce procédé, Gide oblige le lecteur à participer, en un premier temps, assez long peut-être, à l'aveuglement du pasteur, et à croire à la sincérité et à l'objectivité de son récit. Le lecteur devient ainsi en quelque sorte le complice de cet homme religieux.

Même si le pasteur veut se justifier dans son journal, son récit explicite son comportement, en en auto-corrigeant les données pour établir une vérité psychologique du pasteur. C'est ainsi que le lecteur a la possibilité de confronter les différents journaux qui explicitent indirectement les contradictions des propos et des comportements du pasteur. On découvre finalement que, ce que le pasteur avait pris pour "du grief", "des reproches", "insinuation", dans le comportement d'Amélie et dans les propos de celle-ci, n'était en fait que la jalousie de sa femme qui l'aimait d'un amour mystique et platonique comme Madeleine aimait Gide. Le lecteur se rend compte finalement que le pasteur ne fait que jouer le rôle principal d'une comédie dans ses propos et dans son attitude.

Le récit à la première personne crée d'emblée, entre le narrateur et le lecteur, une forte complicité. Le pasteur trouve ainsi l'occasion de s'adresser à son lecteur en tant qu'interlocuteur privilégié. Gide constitue

donc de la sorte le lecteur en confident, en témoin, en complice, du moins jusqu'au moment où, son esprit critique se réveillant, il prendra ses distances vis-à-vis de la présentation qui lui est fournie des faits. Alors, au climat de confiance succèderont le doute et le soupçon, l'interrogation. Nous comprenons maintenant que notre pasteur présente une vision subjective et peut-être parfois même tendancieuse et apologétique de son histoire de charité ou encore en la déformant involontairement avec la meilleure bonne foi du monde. Ce procédé était déjà utilisé dans L'Immoraliste, et dans La Porte étroite. C'est à nous, en tant que lecteur, de nous faire une opinion personnelle et plus objective à partir des versions subjectives du pasteur. Ce procédé ne doit pas nous conduire à penser que l'écrivain se confesse dans son oeuvre. L'auteur, afin d'obtenir le triomphe de l'objectivité, emprunte le "je" d'autrui.

Derrière l'apparence de simples souvenirs, le pasteur utilise un autre procédé pour désarmer la méfiance et la prévention de son lecteur, pour donner à son récit un cachet d'authenticité, une impression de sincérité. Ce procédé consiste à faire croire, en s'en excusant par avance, avec humilité, qu'il écrit non un vrai livre, mais de simples souvenirs, sans grande exactitude chronologique:

> *"J'ai projeté d'**écrire** ici tout ce qui concerne la formation et le développement de cette âme pieuse". "**Comment** je fus amené à m'occuper de Gertrude." (p.11)*
>
> *"Ce n'est pas le premier hiver que la neige nous bloque, mais je ne me souviens pas d'avoir jamais vu son empêchement si épais. J'en profite pour **continuer ce récit** que je **commençai hier.**" (p.29)*
>
> *"**Je reviens en arrière,** car hier je m'étais laissé entraîner." (p.48)*
>
> *"Mais je crois inutile de **noter ici** tous les échelons premiers de cette instruction qui, sans doute, se retrouvent dans l'instruction de tous les aveugles." (p.50)*
>
> *"J'ai dû laisser quelque temps **ce cahier.**" (p.99) "La nuit dernière j'ai relu **tout ce que j'avais écrit** ici." (p.99)*

Le journal du pasteur devient donc une sorte de piège pour le lecteur afin de lui faire croire à sa sincérité.

En fait, dans cet ouvrage, le pasteur (narrateur) adopte un double discours en dédoublant sa voix: le pasteur qui dit "je" en retournant en arrière raconte comment il fut amené à s'occuper de Gertrude pour expliquer, commenter, justifier son comportement, ses motivations d'alors. Il est le seul à posséder la connaissance de la fin de son histoire. Le lecteur peut penser que cet éloignement dans le temps devrait lui procurer une distance critique à l'égard de son récit. C'est la raison pour

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

laquelle, le héros de l'histoire qui est le pasteur lui-même apparaît au narrateur lui-même, dans le temps de l'écriture, comme un autre personnage innocent, charitable, de bonne foi, sur lequel le narrateur s'efforce d'attirer la sympathie et la bienveillance de ses lecteurs. Ainsi on remarque tout au long du récit, un perpétuel va-et-vient entre le présent du narrateur qui est en train d'écrire et le passé lointain des faits qu'il évoque:

> *"Il me semble que je n'ai fait sortir de la nuit (cette âme pieuse) que pour l'adoration et l'amour." (p.11)*
>
> *"Il y a deux ans et six mois, comme je remontais de La Chaux-de-Fonds, une fillette que je ne connaissais point vint me chercher (...) pour m'ammener (...) auprès d'une pauvre vieille qui se mourait." (p.12)*

C'est au lecteur, dont la collaboration est requise, de faire la synthèse de ce personnage, d'approuver ou de désapprouver son attitude devant la vie à partir de ses données. Même si le pasteur affecte de se désengager, cependant, celui-ci ne peut pas s'empêcher de laisser filtrer son émotion, sa subjectivité à propos d'une expérience douloureusement vécue autrefois et dont l'influence continue encore en lui au moment même de l'écriture.

On a le sentiment que le narrateur est engagé dans son journal dans la recherche d'une caution, d'un témoignage de moralité. Le besoin constant de références culturelles et bibliques du pasteur n'est pas seulement un signe de son érudition mais une quête d'appui moral pour sa personnalité douteuse. Même s'il dit qu'il lui paraît malséant d'abriter sa conduite derrière l'autorité du livre saint, on commence quand même à douter de l'étrangeté des comportements de cet homme religieux. Son attitude confirme avant lui sa dualité et son hypocrisie. En fait, le pasteur et le narrateur sont complices puisqu'ils se confondent l'un dans l'autre. On peut même les considérer comme des instances différentes à l'intérieur d'une même personnalité, en se prêtant appui bien plus qu'ils ne s'opposent. Sans doute, le narrateur tend à assumer parfois le visage rassurant de cet homme religieux et de la règle sociale dont les exigences sont ménagées. En face de lui, le pasteur hypocrite pourrait bien être un "çà" redouté, véhiculant erreur comme révélation, hypocrisie comme charité. Mais si le narrateur fait parfois semblant d'adopter le rôle d'un "surmoi" de censure, c'est pour mieux donner au pasteur, de manière avouée ou en sous-main, la légitimation qu'il revendique. Leur connivence profonde est attestée par toute la texture du livre: structures parodiques, veine comique, ton du récit et surtout son style. Le pasteur est aussi l'un des personnages-masques que Gide utilise comme des instruments d'expérience et de découverte de soi dans lequel il s'aliène comme malgré lui. Ce personnage n'est donc qu'un double possible et partiel de l'auteur.

1.1.2. Une autobiographie transposée ou un récit?

Le mensonge, l'aveuglement et l'hypocrisie du pasteur peuvent-ils être lus sous l'optique de l'auto-biographie de l'auteur, comme la possibilité d'une auto-interrogation fictionnelle de Gide sur son propre mensonge, sur son propre aveuglement et sur sa propre hypocrisie envers sa femme? Les crises religieuses et familiales du pasteur étaient-elles aussi celles de l'auteur? La Symphonie pastorale est-elle un ouvrage où le dicton "l'amour est aveugle" trouve sa justification et sa mise en scène et cette tragédie vécue d'un homme déchiré entre les principes de son éducation puritaine et les exigences sexuelles de sa nature? Gide avait-il eu recours aux mêmes principes de l'ironie dialectique entre les personnages de son oeuvre lorsqu'il s'occupait de la formation intellectuelle et de l'éducation d'un adolescent Marc Allégret qui était de plus, comme par hasard le fils d'un pasteur? Dans La Symphonie pastorale, s'il s'agit donc d'une auto-analyse biographique de l'écrivain, quelles peuvent-être l'utilité et la finalité de cette auto-ironie?

On peut éventuellement lire cet ouvrage comme une satire des pasteurs. Cette lecture est un écho direct de l'ironie gidienne. Mais par un écho indirect ou lointain, est-il aussi possible de lire cet ouvrage comme une ironie de l'auteur sur lui-même? La satire ne serait pas totale si Gide ne s'était pas inclus ironiquement parmi les victimes de sa verve. Il ne s'épargne pas en tant que père de famille. Comme nous le verrons, les allusions auto-ironiques à sa propre vie privée sont nombreuses dans cette oeuvre. Cette ironie sur soi de Gide ne concerne pas bien sûr comme dans Paludes, sa personne en tant qu'écrivain, mais touche l'homme puisque l'on peut remarquer une ressemblance non négligeable entre la biographie de l'auteur et celle du pasteur. De surcroît, l'auteur précise lui-même qu'il s'est déguisé sous le masque d'un pasteur:

> *"Je ne suis qu'un petit garçon qui s'amuse-doublé d'un pasteur protestant qui l'ennuie*[13]*."*

D'autre part, Gide dévoile ainsi sa technique de créer ses personnages à partir de sa vie propre:

13- André Gide, Journal I, op. cit., 1907, p.250.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

"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 retint de pousser aussi loin qu'eux leurs folies[14]*."*

La satire du pasteur dans cet ouvrage est donc aussi celle de l'esprit religieux dont la présence hante et dérange depuis longtemps l'auteur dans sa propre vie. Le pasteur peut même être considéré comme le symbole d'une vision religieuse du monde qui est nuisible à la vie intégrale d'une personne libre. Si c'est Gide lui-même qui est en scène sous le masque du pasteur, essayons de voir maintenant les emprunts directs à sa vie en 1918 et à son journal de 1916 et 1917.

Si nous nous attardons sur la date de rédaction de La Symphonie pastorale, nous remarquons que la première partie fut achevée au mois de mai 1918, c'est-à-dire avant le départ de l'auteur pour l'Angleterre. Gide reprend la deuxième partie de son ouvrage et en quelques jours, il finit la rédaction de la deuxième partie. On ne peut donc pas dire que ce roman ne porte aucune trace des événements qui viennent de bouleverser la vie de l'auteur. Bien que Gide ait formé depuis longtemps (1893) le projet d'écrire l'histoire d'une jeune aveugle, le livre de 1918 ne peut cependant s'exprimer que par les toutes récentes expériences que l'auteur vient de vivre douloureusement dans sa vie familiale. Quant à savoir pourquoi, soudainement, en 1918, plutôt qu'une autre année, Gide se décide à écrire La Symphonie pastorale ou selon ses propres termes[15], ce livre s'est mis à vouloir être écrit par lui? Le Journal de Gide peut nous permettre de pénétrer les secrets de sa vie intime afin d'élucider la question de l'influence directe de la réalité sur la fiction. Son Journal nous confirme que les années 1916-1923 furent décidément marquées par une grande crise, ou un peu plus exactement par une série de crises d'où l'écrivain Gide est sorti transformé et guéri. Il nous paraît donc indispensable d'étudier cette crise qui a pu avoir une certaine influence directe sur l'écriture gidienne dans La Symphonie pastorale. Autrement dit, il faut absolument connaître à fond ces années de crise pour pouvoir faire des rapprochements autobiographiques entre l'auteur et ses personnages et afin de ne pas courir le risque de rester approximatif et inexact dans nos interprétations. De là, nous ne voulons pas réduire bien sûr cet ouvrage à une autobigraphie intégrale de l'auteur mais nous voulons plutôt

---

14- cité par Jean Hytier, André Gide, Paris, Charlot, 1946, p.287.

15- *"On n'écrit pas les livres qu'on veut." "Il me paraissaît point tant que je voulusse écrire ce livre, mais bien que ce livre voulût être écrit par moi."* André Gide, "Billet à Angèle", v., Oeuvres Complètes D'André Gide, t.XI, Bibliothèque de la Pléiade, (Gallimard), parus de 1932 à 1930, p.55.

souligner dans quelle mesure la vie de l'auteur peut nous aider à mieux connaître ses objectifs en mettant en scène de tels personnages.

Gide se marie en 1895 avec sa cousine Madeleine. Il se lie ensuite, en 1897, avec Ghéon qui possède une grande force physique pour partager ses périls et ses plaisirs. Gide mène une double vie: d'une part auprès de sa femme, il est un mari attentif et tendre, d'autre part, il a des aventures en cachette, qui sont la part du démon. Même s'il cède à ces tentations illégitimes, il n'y consent pas tellement. Il nous suffit de lire Le Journal de Gide pour constater à quel point l'auteur mène une vie inquiète, déprimée et malheureuse. Il écrit d'ailleurs à Jammes, au mois d'août 1906:

> *"Il est vrai, depuis ce printemps, je traverse une crise affreuse dont je ne puis parler, même à toi* [16]*."*

Cette affreuse crise démontre combien l'auteur tient à sa femme, à son foyer et à quel point il tremble pour le fragile et imparfait bonheur qu'il était parvenu jusqu'ici à sauvegarder. Sous le masque sérieux qu'il s'est fabriqué, Gide s'étouffe finalement et il cherche une issue. C'est vers le premier mai 1916 en fait, que la fin tragique et catastrophique se produit à cause d'une lettre de Ghéon. Un peu avant le 15 mai 1916, la femme de Gide reçoit une lettre. Bien que l'enveloppe soit adressée à André Gide, sa femme ouvre la lettre. Car, celle-ci avait coutume, lorsque Gide était absent, de s'occuper du courrier de l'auteur d'autant plus que Ghéon était un ami du ménage. C'est ainsi que Mme Gide découvre le récit sans voile du passé "honteux" de son mari. Ghéon, dans sa lettre, exprimait ses remords et il faisait le bilan de leur passé et demandait à Gide de s'en détacher comme lui. C'est à cause de cette crise affreuse d'ailleurs que Gide déchire une vingtaine de pages de son Journal, parce que ces feuillets reflétaient la crise terrible, où sa femme (Em.) s'était trouvée mêlée. Gide essaie justement, comme le pasteur, de se justifier dans ces feuillets. Ce drame survenu avait ceci de particularité qu'il se produisait juste au moment où Gide essayait de retrouver sa foi. Il avait commencé d'ailleurs à lire Bossuet, Pascal et Fénelon. On peut retrouver les traces de cette lecture dans son Numquid et tu... et dans La Symphonie pastorale. La lettre de Ghéon eut l'effet d'une catastrophe à l'égard de Gide aussi, puisque celui-ci avoue, à partir de ce moment-là, qu'il ne sait plus prier, ni écouter Dieu et dans Le Nouveau Testament, les épîtres de saint Paul lui semblent faire obstacle à son élan vers le Christ. Il se débat

---

16- Correspondance, p.242, cité par Antoine Adam, Revue des Sciences Humaines, 1952, Lille, p.2.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

encore, mais il a désormais le sentiment d'avoir été dupé. Le pasteur dira justement la même chose:

"Je cherché à travers l'Evangile, je cherche en vain commendement, menace, défence... Tout cela n'est que de saint Paul." (p.105)

De même le pasteur écrit: *"Je ne choisis pas telle ou telle parole du Christ. Simplement entre le Christ et saint Paul, je choisis le Christ." (p.105)*

Lorsque le pasteur relit l'Evangile avec un oeil neuf, il lui apparaît justement de plus en plus que *"nombre des notions dont se compose (leur) foi chrétienne relèvent non des paroles du Christ mais des commentaires de saint Paul." (p.104)* On peut même dire que Gide, par une transposition indirecte, décrit sa crise dont il souffre énormement dans sa Symphonie pastorale:

"Est-ce pour nous, seigneur, que vous avez fait la nuit si profonde et si belle? Est-ce pour moi?" (p.131)

De même on peut identifier l'amour coupable du pasteur à l'égard de Gertrude à celui de Gide à l'égard de Ghéon lorsque l'auteur écrit dans La Symphonie pastorale:

"S'il est une limitation dans l'amour, elle n'est pas de Vous, mon Dieu, mais des hommes. Pour coupable que mon amour paraisse aux yeux des hommes ,oh! dites-moi qu'aux vôtres il est saint.
Je tâche à m'élever au-dessus de l'idée de péché; mais le péché me semble intolérable, et je ne veux point abandonner le Christ. Non, je n'accepte pas de pécher, aimant Gertrude. Je ne puis arracher cet amour de mon coeur qu'en arrachant mon coeur même, et pourquoi?" (p.131-132)

Il nous paraît tout à fait possible de lire ce passage en mettant Ghéon à la place de Gertrude. Lorsque le pasteur s'écrit:

"Seigneur, je ne sais plus... Je ne sais plus que Vous. Guidez-moi. Parfois il me paraît que je m'enfonce dans les ténèbres et que la vue qu'on va lui rendre m'est enlevée." (p.132)

On a l'impression que ces cris de souffrance et de douleur ne sortent pas de la bouche du pasteur mais viennent directement de la bouche de l'auteur lui-même. Ces mois d'été de crise furent abominables pour Gide. Son Journal correspondant à cette période n'est qu'une longue plainte de souffrance. Il ressent des maux de tête, un dégoût et une haine atroce de lui-même. Il est pratiquement noyé dans un océan de découragement. De cette horrible dé pression, il ne rendait pas bien sûr responsable Emmanuèle (le pseudonyme de sa femme dans son Journal), mais son mariage.

Après cette période de profond désespoir, en été 1916, Gide écrivait le 5 mai 1917 dans son Journal:

"Arrivé à Paris. Merveilleuse plénitude de joie."

Il écrit encore le 19 mai 1917:

"Je me retiens de parler de l'unique préoccupation de mon esprit et de ma chair."

Au désespoir, succédait maintenant une sorte de libération. Au mois d'août 1917, il quitte Paris pour retrouver Marc qui venait de passer un mois au camping Chanivaz. Le Journal de l'auteur contient quelques notes à propos de sa relation avec Marc mais, Gide transpose par prudence son nom en Fabrice et le nom de Marc en Michel:

"12 novembre: "Depuis plus de huit jours, j'attends une lettre de M. avec une impatience angoissée."

"20 novembre: "Je n'en puis plus; suis à bout de patience, et de force, et d'attente."

Le 23 novembre, il quitte Cuverville pour Paris et y reste une semaine. A peine rentré en Normandie, une dépêche d'Eric Allégret le rappelle à Paris, et nous pouvons lire la note de Gide dans son Journal:

"Immense étourdissement de bonheur."

On peut multiplier ce genre de citations qui expriment la joie de Gide. Mais il sera plus intéressant encore pour nous de relever cette remarque où Gide avoue ses remords:

"Em. ne peut savoir combien mon coeur se déchire à la pensée de la quitter et pour trouver loin d'elle le bonheur."

Mme Gide igorait la raison de ces nombreux séjours à Paris. Cette situation mitigée continuait sans bouleverser complètement le foyer de l'auteur. Mais le 18 juin 1918, lorsque Gide s'embarque pour l'Angleterre pour rejoindre Marc, ce départ devient pour sa femme un geste irréparable et inadmissible. Le 18 juin, au moment du départ, Gide notait dans son Journal:

"Angoisse inexprimable. Il me semble que je dis adieu à tout mon passé."

Le séjour en Angleterre de Gide et de Marc dure presque quatre mois. Puis Gide revient en France et le 10 octobre, il était de nouveau à Cuverville pour retrouver sa femme. Nous ne pouvons même pas imaginer quel accueil chaleureux et agréable Mme Gide lui avait offert. Les comportements ironiques d'Amélie dans La Symphonie pastorale peuvent nous aider à deviner les comportements froids, tristes et doux de Mme Gide. La séquence où le pasteur revient du concert avec Gertrude peut être ainsi lue comme une transposition fictive du retour de Gide à Cuverville:

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Aussitôt rentrés, Amélie trouva le moyen de me faire sentir qu'elle désapprouvait l'emploi de ma journée. Elle aurait pu me le dire auparavant; mais elle nous avait laissé partir, Gertrude et moi, sans mot dire, selon son habitude de laisser faire et de se réserver ensuite le droit de blâmer." (p.60)

Plus tard, André Gide dira à Claude Mauriac:

"J'avais une peur affreuse que ma femme sache... Hélas! Je n'ai jamais pu savoir si elle avait des doutes ou une certitude. Ce fut entre nous le ***drame du silence***[17]*."*

Dans La Symphonie pastorale, ce silence est ainsi transposé:

"Du reste elle ne me fit point précisément des reproches; mais son ***silence*** *même était accusateur." (p.60)*

Nous ne pensons pas que deux êtres de cette qualité s'abaissent jusqu'aux querelles et aux récriminations. Mais Gide a parlé de l'effroyable silence durant ces longues journées. Puis Mme Gide comme Amélie cherche dans la religion un refuge. Elle devient comme elle plus sévère dans ses jugements, moins prête à excuser. Gide précise que sa femme s'armait d'une intolérance raidie. Comme nous le verrons ultérieurement, les scènes de disputes entre Amélie et le pasteur nous invitent à imaginer les visages douloureux, fermés de Mme Gide. On comprend maintenant mieux pourquoi Gide ironise sur la dévotion d'Amélie. Toutes les conversations du pasteur et d'Amélie laissent ainsi apparaître de constantes références à la vie la plus intime de Gide.

Gide comprenait très bien cette douleur puisqu'il écrit dans son Journal:

"Oh, je sais bien qu'elle a souffert atrocement de mon départ avec Marc."

Il ajoute par ailleurs :

"Devait-elle se venger sur le passé?"

Lorsque le 21 novembre, Gide eut besoin, pour contrôler une date de ses Mémoires, d'une lettre que depuis son mariage, il avait adressée à sa femme, il demanda à Madeleine la clef de sa chambre où les lettres étaient conservées dans un secrétaire, elle devint alors toute pâle et avoua à son mari qu'elle avait brûlé toutes les lettres.

De même, lorsqu'il s'agit de la scène de la jalousie d'Amélie, nous comprenons maintenant d'où viennent les ressources de ces sentiments. Gide lui-même a su ce qu'était la jalousie. Si nous revenons en arrière en 1917, nous apprenons que l'amitié de Marc illumine la vie de Gide mais nous lisons dans son Journal du 6 décembre que l'auteur éprouve une

---

17- Cité par Antoine Adam, ibid., p.5.

jalousie exaspérée à l'égard de Jean Cocteau, puisque Marc fréquentait à la fois Gide et Cocteau:

"Pour la première fois, j'ai connu le tourment de la jalousie. En vain cherchais-je à me défendre. M. n'est rentré qu'à dix heures du soir. Je le savais chez C. Je ne vivais plus."

Il est même possible de dire jusqu'à quel point Amélie s'inspire des observations minutieuses de Gide lorsque l'auteur la décrit dans son roman en ces termes:

"Sarah ressemble à sa mère (...). Elle ressemble non point, hélas! à ce que sa mère était à son âge, quand nous nous sommes fiancés, mais bien à ce que l'on fait devenir les soucis de la vie matérielle, (...). Certes j'ai bien du mal à reconnaître en elle aujourd'hui, l'ange qui souriait naguère à chaque noble élan de mon coeur, que je rêvais d'associer indistinctement à ma vie, et qui me paraissait me précéder et me guider vers la lumière- ou l'amour en ce temps-là me blousait-il?" (p.116)

Francis Pruner s'interroge "si le roman avait été écrit en 1910, un tel aveu y eût-il pu prendre place?", "pourquoi le pasteur attend-il si longtemps pour confier à son journal cette évocation d'Amélie au temps de ses juvéniles fiançailles et l'horrible doute sur son propre amour même alors que le portrait de l'épouse a déjà été tracé tout au long du premier cahier[18]?"

Pruner pense que cette page si cruelle sur l'ange déchu vient à l'heure voulue par la destinée de l'auteur et de son livre plus que par la logique interne du récit.

Encore faut-il avouer que certains passages du Journal de Gide nous offrent des ressemblances qui sautent aux yeux. Lorsque le pasteur écrit dans le deuxième cahier:

"J'ai revu Gertrude (...) Je l'ai longuement pressée contre moi. Elle ne faisait pas un mouvement pour se défendre, et comme elle levait le front vers moi, nos lèvres se sont rencontrées..." (p.130)

Nous pouvons trouver cet aveu indiscret et osé de la part d'un pasteur. A la même date, le 19 mai 1918, nous lisons aussi dans Le Journal de Gide:

"Pentecôte. Je pars demain pour Paris. La campagne est d'une accablante splendeur.
Revue M... deux jours à Limoges, d'où je viens tout gonflé de bonheur. Je l'attends."

18- Francis Pruner, "La Symphonie pastorale de Gide de la tragédie vécue à la tragédie écrite", Archives des Lettres Modernes, no54, 1964, Paris, p.15.

Cette analogie entre les deux dates nous démontre à quel point l'auteur mêle la fiction et la vérité l'une dans l'autre en écrivant son ouvrage et jusqu'à quel point on peut pousser la ressemblance de situation.

On aimerait savoir si d'autres détails, dans ce récit, ne sont pas chargés, eux aussi, de signification autobiographique. Il est tout à fait possible de penser que Gide a transposé, en travestissant de garçon en fille, sa passion pédérastique en l'amour coupable d'un pasteur pour une fille infirme.

M. Lafille a fait remarquer par ailleurs que les analogies ne concernent pas uniquement la vie affective du pasteur:

"La Symphonie pastorale est la dramatisation du débat et de l'angoisse confiés à Numquid et tu [19]*."*

Car Numquid et tu présente également une des phases de la crise des années 1916-1919.

Pruner pousse trop loin la ressemblance de situation et il voit dans le conflit entre le pasteur et son fils Jacques une transposition*"de l'irréductible opposition qui, à dater de mai 1917, sépare Gide pédéraste impénitent, de Ghéon pédéraste repenti* [20]*."* Le conflit doctrinal qui oppose le fils Jacques à son père est bien exactement le conflit qui a brisé l'amitié de Gide et de Ghéon:

"Les âmes semblables à la sienne se croient perdues (...). De plus elles tolèrent mal chez autrui une liberté qu'elles résignent, et souhaitent d'obtenir par contrainte tout ce qu'on est prêt à leur accorder par amour.

Jacques dit à son père:"*-Mais, mon père, (...) moi aussi je souhaite le bonheur des âmes.*

*-Non, **mon ami;** tu souhaites leur **soumission.***

*-C'est dans la **soumission** qu'est le bonheur." (pp.105-106)*

Le pasteur signale un peu plus loin qu'il souffre de rencontrer, dans un esprit si jeune, déjà, *"tant de raideur doctrinale"*. (p.106)

On peut discerner pareillement encore une autre transposition: lorsque Gertrude rentre à la maison du pasteur et qu'elle voit le triste visage d'Amélie, elle dit à son protecteur:

*"Quand je suis revenue près de vous, c'est ce qui m'est apparu tout de suite; ou du moins que la place que j'occupais était celle d'une autre et qui s'en **attristait.** Mon **crime** est de ne pas l'avoir senti*

19- M. Lafille, Gide romancier, Paris, Hachette, 1954, p.151.

20- Francis Pruner, "La Symphonie pastorale de Gide de la tragédie vécue à la tragédie écrite"., op. cit., p.22.

MARMARA UNIVERSITESI YAYINEVI

plus tôt; ou du moins (...) de vous avoir laissé m'aimer quand même. Mais lorsque m'est apparu tout à coup ***son visage,*** *lorsque j'ai vu sur* ***son pauvre visage tant de tristesse****, je n'ai plus pu supporter l'idée que* ***cette tristesse*** *fût mon oeuvre..." (pp.143-144)*

Cet aveu de Gertrude agonisante peut également avoir un écho autobiographique puisque Gide prononce aussi des propos similaires dans sa confession à Roger Martin du Gard, le 22 décembre 1920:

"Je vois ce qu'est devenu ***ce pauvre visage*** *qui était pour moi la beauté, l'amour le plus pur de ma vie. Ah! comme j'ai* ***souffert*** [21]."

Gide répète les mêmes désolations un peu après:

"Je regardais ma ***pauvre*** *chérie, ce* ***visage*** *qui est pour moi l'image même, l'image radieuse de l'amour*[22]."

Dans un autre aveu fait par Gide à Madame Van Rysselberghe, nous avons encore la possibilité de voir à quel point l'auteur était bouleversé devant la tristesse de sa femme:

"Le drame est toujours là certes. Mais enfin j'ai échappé à la folie et au suicide, et je finis petit à petit par retrouver l'équilibre et cet état de bonheur qui est naturellement le mien. (...) J'ai fondé mon bonheur sur le malheur d'autrui, et comme un niais, un aveugle, je n'ai rien vu, rien soupçonné de l'horrible souffrance qui était à côté de moi, et j'ai profité de cette cécité (...)[23]."

Bien que cet ouvrage de Gide ne soit jamais entièrement personnel, il fait largement appel à ses propres problèmes intimes et à ses conflits intérieurs. Pour cette raison, nous pensons qu'une connaissance de la biographie de Gide et de son arrière-plan personnel est indispensable pour une complète appréciation de son ouvrage.

Gide s'est inspiré de sa femme Madeleine pour créer son personnage Amélie. Lorsque le pasteur signale qu'il lui arrive si rarement d'être en tête à tête avec sa femme et qu'il se sent comme timide, et comme s'il s'agissait de ses propres aveux et non de ceux de son fils Jacques, ces phrases-là nous renvoient par un écho direct à la situation familiale embarrassante que Gide a vécue avec sa femme. Ici, le pasteur n'est plus un personnage aveugle devant sa situation familiale; il est plutôt clairvoyant lorsqu'il constate:

21- Jean Schlumberger, Madeleine et André Gide, Paris, Gallimard, 1956, p.185.
22- Ibid., p.189.
23- Ibid., p.196.

"J'éprouvais aussi, devant que de parler, à quel point deux êtres, vivant somme toute de la même vie, et qui s'aiment, peuvent rester (ou devenir) l'un pour l'autre énigmatiques et emmurés; les paroles, dans ce cas, soit celles que nous adressons à l'autre, soit celles que l'autre nous adresse, sonnent plaintivement comme des coups de sonde pour nous avertir de la résistance de cette cloison séparatrice et qui, si l'on n'y veille, risque d'aller s'épaississant..." (pp.82-83)

Cette auto-critique montre bien qu'il arrive aussi au pasteur d'être lucide en analysant sa situation familiale. Alors le lecteur a tout de suite l'impression que ce n'est plus le personnage qui parle, mais c'est l'auteur lui-même qui s'auto-analyse et ces phrases-là sont directement sorties de la bouche de Gide. Ce genre de réflexions lucides peut être aussi une tactique du narrateur pour faire croire au lecteur à sa sincérité et à son objectivité.

Il s'ensuit que, bien plus que nous ne le croyions, La Symphonie pastorale de Gide est étroitement liée à la vie intime de son auteur et tire sa substance de ses concrètes expériences douloureuses. Nous ne voulons pas dire par là que ces expériences sont des expériences entièrement réalistes dans la mesure où l'auteur a poussé parfois très loin ses transpositions. Cette hypothèse serait aller d'autant plus contre les intentions de Gide qui ne veut guère chercher dans son roman un témoignage sur son époque ou sur lui-même. Mais, enfin, nous voulons dire que cette histoire d'une aveugle n'est pas une pure fantaisie chimérique et fictive. Elle est une part de la réalité observée, vécue qui donne aussi un point d'appui à cette aventure tragique. C'est cette réalité douloureusement sentie par l'auteur qui donne à cet ouvrage sa valeur d'humanité. A partir de toutes ces références, bien que les portraits du pasteur et d'Amélie ne soient pas complètement identiques à ceux de Gide et de Madeleine, il est possible de dire qu'il existe un passage de l'imaginaire soudain à la vie tragiquement vécue de l'auteur. C'est cette interférence permanente qui nous invite justement à deviner que La Symphonie pastorale est partiellement un ouvrage autobiographique puisqu'il concerne certaines allusions directes à la vie de l'auteur.

Si nous insistons davantage sur la question de savoir si La Symphonie pastorale est un vrai récit ou une simple autobiographie transposée, on peut en déduire que, tout en conservant certains aspects de l'histoire des aveugles que l'auteur a lue, il s'inspira aussi de sa propre vie et de celle de Madeleine Rondeaux, sa cousine, devenue sa femme en 1895. Comme nous l'avons signalé plus haut, Gide reconnut dans son journal explicitement que celle-ci lui avait servi de point de départ pour

créer le personnage d'Amélie, et qu'il avait utilisé le drame familial dont elle avait souffert et dont il demeurait profondément marqué. Gide se souvient de l'amour mystique de sa femme qu'elle a conçu pour lui et de l'échec de leur mariage.

Il suffit de lire Si le grain ne meurt (1926) et Et nunc manet in te? (1951), ou encore l'excellent ouvrage André Gide par lui-même de Claude Martin, pour se convaincre que, s'il est incontestable que Gide a utilisé plusieurs matériaux de sa propre vie (lieux, personnages, événements, lettres, etc.), combinés au demeurant avec des souvenirs littéraires, La Symphonie pastorale ne saurait être abusivement assimilée à une simple "autobiographie transposée", encore moins à une espèce de confession déguisée. Si l'on pense que Gide n'a écrit qu'une espèce de confession déguisée, on commet la même erreur que François Mauriac lorsqu'il avait déclaré au sujet de La Porte étroite:

> *"La Porte étroite décrit l'amour de tête sur lequel (Gide) a édifié l'équivoque douloureuse de sa vie*[24]."

Quant au pasteur, même si celui-ci est très ironisé dans cet ouvrage, l'auteur a une affection pour ce personnage. Car Gide présente aussi, comme le pasteur de l'Evangile, une lecture très personnelle: le message du Christ, loin de prôner la mutilation, le sacrifice de soi, contiendrait une promesse indéfinie de bonheur. Gide propose, comme le pasteur, une invitation permanente à la joie.

Dans ce récit, le lecteur a affaire à une véritable fiction romanesque, on ne peut donc pas considérer le pasteur et Amélie comme les doubles hypertrophiés d'André Gide et de sa femme Madeleine, même si ces personnages leur empruntent plusieurs traits caractéristiques. Ce sont avant tout des personnages fictifs auxquels l'écrivain confie la mission d'incarner, de façon exemplaire et un peu caricaturale, un manque affligeant de lucidité et de bonne foi (honnêteté morale) pour le pasteur, une conception dogmatique de la religion pour Amélie. Si Gide a choisi de raconter la navrante aventure de ces personnages, c'est pour nous inviter à rechercher les causes profondes de leur drame. L'aventure du pasteur n'est plus ainsi une histoire individuelle, elle devient alors un acte d'une portée générale et importante.

---

24. François Mauriac, Mémoires intérieurs, Paris, Fammarion, 1959.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

1.1.3. Le caractère narcissique de l'auteur et de son personnage

Nous pensons qu'il ne suffit peut-être pas de constater quelques simples ressemblances entre la vie de l'auteur et son double romanesque pour en conclure qu'il s'agit dans ce livre d'une autobiographie transposée. Lorsque l'on étudie de près le pasteur et Gide, bien qu'il existe certaines analogies superficielles entre l'auteur et ce personnage fictif, ces deux- là se distinguent cependant sur plusieurs points importants. C'est justement l'auto-ironie qui les opposera l'un à l'autre diamétralement. Nous sommes donc obligés de faire une analyse plus approfondie afin de mieux découvrir l'univers intérieur de l'auteur et de son personnage.

La lutte qui existe chez le pasteur entre l'âme et la chair, et plus précisement entre l'amour idéal et le désir sexuel, peut être aussi envisagé sous l'angle du narcissisme psychologique et de la lutte entre le rêve et la vie. Comme on le sait, préférer son rêve au monde et se contempler plutôt que vivre, est la caractéristique principale du personnage narcissique. Ce personnage mythique représente notre "self-conscience". Ce type de personnage est conscient de soi mais il n'est pas nécessairement consciencieux. Il ne s'agit donc pas chez le personnage narcissique d'une conscience morale qui juge du bien et du mal, mais d'une conscience psychologique qui est un simple témoin du monde intérieur. Le pasteur vit comme Narcisse[25] penché sur lui-même et son inclination est le symbole du dédoublement du moi en acteur et spectateur. Ce personnage représente donc l'attitude repliée propre à l'introspection. Nous comprenons maintenant pourquoi le pasteur est tourné vers soi et pour quelle raison c'est son monde intérieur qu'il observe. En revanche, il faut signaler que l'introspection du pasteur dans son journal n'est pas celle d'un psychologue dans la mesure où le regard que ce personnage porte sur lui-même n'a pas cette impassibilité d'un véritable psychologue. Car son aveu n'est pas dépourvu de subjectivité, au contraire, il est tout à fait chargé d'affection et ne peut se voir sans s'émouvoir. C'est cette affection

---

25- Gide écrit d'ailleurs dans Si le grain ne meurt, Paris, Gallimard, 1955, p.235:
"En ce temps, je ne pouvais écrire, et j'allais presque dire: penser, me semblait-il, en face de ce petit miroir; pour prendre connaissance de mon émoi, de ma pensée, il me semblait que, dans mes yeux, il me fallait d'abord les lire. Comme Narcisse, je me penchais sur mon image (...)"

issue de l'amour ou du doute de soi-même qui définit l'intention narcissique du comportement de ce personnage.

Chez le pasteur, on peut relever deux sortes de narcissisme: physique et psychique dans la mesure où il est un personnage soucieux aussi bien de l'image de son corps que de celle de son âme. Décrire le beau physique de son fils qui est un double de son père, s'observer et s'interroger longuement sur son image devant le miroir après l'opération de Gertrude, reflètent l'aspect physique de son narcissisme.

André Gide adolescent était, comme le pasteur, très préoccupé par son apparence physique. Dès l'âge de seize ans, l'âge de Narcisse dans la fable, il avait commencé à contempler son visage dans le petit miroir hérité d'Anna Shackleton:

> *"Je contemplais mes traits, inlassablement, les étudiais, les éduquais comme un acteur, et cherchais sur mes lèvres, dans mes regards, l'expression de toutes les passions que je souhaitais d'éprouver*[26]*."*

A partir de toutes ces similitudes, on peut déduire que le pasteur comme André Gide est bien une incarnation du mythe de Narcisse[27].

Quant à l'aspect psychologique de Narcisse, dans La Symphonie pastorale, le journal du pasteur est au narcissicisme psychologique un accessoire aussi nécessaire que le miroir au narcissicisme physique. C'est dans son journal que le pasteur assouvit son besoin d'analyser ses états d'âme lors de son aventure de charité. Gide écrivait aussi comme le pasteur ses souvenirs dans son Journal . Delay signale ainsi l'envie de Gide de n'être que le mémorialiste de soi-même:

> *"Pas un événement: la vie toujours intime... Tout s'est joué dans l'âme; il n'en a rien paru* [28]*."*

Selon Gide, son Journal est *"(son) dialogue, (sa) société, (son) confident, (son) compagnon. C'est aussi (sa) consolation, (sa) mémoire, (son) souffre-douleur, (son) écho, le réservoir de (ses) expériences intimes, (son) itinéraire psychologique, (sa) protection contre la rouille de la pensée, (son) prétexte à vivre...*[29]*"* Les deux aspects du "je" du journal intime, l'un romantique, l'autre névrotique se retrouvent aussi dans le journal du pasteur. Il faut souligner par ailleurs que le pasteur, comme beaucoup de ses frères aînés en littérature, les René de Chateaubriand, les

---

26- Jean Delay, La jeunesse d'André Gide, Paris, Gallimard, 1956, p.542.

27- Jean Rousset, Narcisse romancier Essai sur la première personne dans le roman, Paris, Corti, 1973.

28- Jean Delay, La Jeunesse d'André Gide, op. cit., p.543.

29- ibid., p.544.

Werther de Goethe, est un Narcisse romantique. Il s'enchante de son monde intérieur, il a un mépris pour la réalité extérieure, c'est pour cela qu'il critique "les soucis de la vie matérielle"et "la culture des soucis de la vie" (p.116) chez sa femme et chez sa fille Sarah qui ressemble justement à sa mère de ce point de vue. Les réflexions du pasteur comme celles de Narcisse sont moins une analyse lucide et volontaire du moi qu'une intuition vague, moins une méditation qu'une rêverie.

Comme André Walter musicien, personnage autobiographique essentiel ou le double hypertrophié de l'auteur, le pasteur s'intéresse également à la musique. Il amène Gertrude au concert où l'on joue La Symphonie pastorale de Beethoven. Bien plus que la parole, la musique pour Gide est le langage rêvé de ses émotions. La musique seule permet aussi bien au pasteur qu'à l'auteur de communier avec leur essence jusqu'à l'extase éperdue. Cela explique bien pour quelle raison Gide dit qu'il voudrait écrire son livre non pas en français mais en musique. Car le moi se fond alors dans la musique. Delay qualifie justement Gide de "violon vibrant" et il note par ailleurs qu'Albert Démarest le peignait "en violoniste douloureux[30]". Il n'est pas fortuit que Gide soit devenu plus tard un excellent éxécutant au piano. Le fait que le mot "extase" revienne dans La Symphonie pastorale avec insistance fait justement une allusion indirecte à l'aspect musicien de Gide. Les états extatiques du pasteur et ceux de Gertrude, si analogues à ceux de Gide et surtout à ceux d'André Walter établissent un lien direct entre l'auteur et ses doubles autobiographiques. Même si Gide n'était pas religieux, il avait cependant une religiosité qui exprimait ses ivresses mystiques. Selon la philosophie de Gide, Dieu n'est d'ailleurs qu'une projection de l'âme. L'importance n'est pas dans la chose regardée mais dans le regard. Comme le précise André Walter:

"Les choses deviennent vraies, il suffit qu'on les pense... Notre esprit crée ses Vérités[31]."

Les rêveries religieuses comme les rêveries amoureuses de Gertrude et du pasteur ont le même caractère du romantisme mystique et poétique que celui de l'auteur. Décidément, on peut même repérer une sorte de Jean-Jacques Rousseau chez le pasteur. Dans la façon dont il aime la nature, la femme idéale, Dieu et soi-même, on peut s'apercevoir de certaines similitudes entre La Symphonie pastorale et Le Promeneur solitaire, La Nouvelle Héloïse, et bien sûr Les Confessions. Toutes ces références intertextuelles implicites nous renvoient aux oeuvres romantiques que

30- Ibid., p.552.
31- Ibid., p.554.

Gide a lues. L'abondance des sentiments poétiques dans cet ouvrage nous permet aussi de rapprocher cette oeuvre avec ces oeuvres romantiques. Gertrude, tel un personnage romantique est émue à propos de tout; elle a une hypersensibilité envers la nature et la musique. Gertrude et le pasteur sont naturellement des promeneurs solitaires aussi dans la mesure où ils font une promenade au bord du lac et Gertrude marche toute seule à la fin du récit en longeant la rivière.

Le pasteur a tant lu et il est tellement imprégné de références livresques qu'il est difficile de faire dans ses sentiments la part de ce qui lui est personnel et de ce qui est emprunté à la littérature. Il a subi tant d'influences livresques que tout se mêle dans son âme et dans ses propos d'une façon enthousiaste. La vie de rêveur solitaire qui est aussi celle du pasteur nous rappelle celle d'Amiel dans Le Journal de Gide. La perpétuelle introspection, l'émotivité, l'aspect mystique et poétique allant jusqu'à l'extase, les grands amours idéaux et platoniques, le refus du monde extérieur sont bien comparables chez l'auteur de La Symphonie pastorale et chez l'auteur du journal intime. On peut conclure que les délices de la rêverie et de la défaillance du moi du pasteur peuvent révéler un certain narcissisme romantique qui existait aussi chez l'auteur. Sous le romantisme et l'idéalisme transcendental du pasteur, ce qui apparaît est la névrose de ce personnage. De là, il s'ensuit que le pasteur en tant que Narcisse romantique est aussi un Narcisse névrotique. Son impuissance à décider et agir, sa psychologie de rêveur peuvent être considérées comme une sorte de maladie du moi. En fin de compte, si ce personnage narcissique se mire constamment dans son journal intime, c'est autant pour s'admirer que pour essayer de comprendre le mal qu'il a causé à la jeune fille infirme. Son attitude dans son journal reflète plus l'inclination amoureuse que la préoccupation anxieuse de ce personnage. Il s'inquiète de se sentir étrange et comme étranger non pas seulement aux autres mais à lui-même. On dirait qu'un mystère indéfinissable le trouble en permanence dans son écriture. Ainsi le pasteur Narcisse et son image forment le symbole du dédoublement pychologique en acteur et spectateur, qui devient en quelque sorte celui du dédoublement névrotique de la personnalité. Sa duplicité le motive à le pousser jusqu'à la recherche de son ombre et lui fait douter s'il n'est pas lui-même l'ombre d'une ombre et s'il n'a pas perdu son moi propre. Ces questions posées par le pasteur dans son journal expriment justement ce problème de sa dépersonnalisation . On peut donc constater une certaine ressemblance entre le mal du pasteur et celui d'Amiel dans Le Journal de Gide. Les deux Narcisses peuvent donc être considérés comme les victimes d'un mal romantique ou d'une maladie de la personnalité.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

1.1.4. La différence entre l'auteur et son double romanesque

Même si cette névrose était aussi, jusqu'à un certain point celle de Gide, la différence essentielle se trouve dans le fait que le pasteur finit par perdre sa lucidité alors que le romancier Gide la conserve jusqu'au bout.

Les sentiments de culpabilité et d'ambiguïté que le pasteur vit dans son journal reflètent plus ou moins ceux d'André Gide lorsqu'il était adolescent. En proie au doute, à l'ambivalence, à la duplicité et au dédoublement, l'auteur se plaignait également d'un pénible sentiment de dépersonnalisation qui se révèlerait plus tard, chez ses personages fictifs dont le pasteur, comme une véritable dissolution de la personnalité. Le pasteur a l'impression, en écrivant son journal, qu'il est pratiquement dédoublé en acteur et spectateur. Au cours de ses exercices devant son journal qui est une sorte de miroir, nous constatons finalement que la préoccupation du paraître du pasteur supplante son émotion sincère de la charité. C'est donc cette âme ambiguë du pasteur que l'ambiguïté de l'écriture gidienne décrit.

La difficulté de passer à l'acte est une autre faiblesse de la volonté chez ce personnage narcissique puisqu'il veut faire la charité, mais il se demande en même temps si son but est humainement possible dans la mesure où les valeurs qu'on lui a enseignées sont de la fausse monnaie. Sa lutte entre la sexualité et la moralité chrétienne reflète la même dualité qui existait chez Gide qui se sera démoralisé, déchristianisé bien après pour déculpabiliser sa sexualité. Dans sa lutte équivoque entre la charité et le péché, le pasteur est déjà une victime de cette double postulation simultanée, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. Mais cette lutte morale, entre le bien et le mal n'est qu'un aspect particulier de la lutte psychologique que Gide a mené, jusqu'à la fin de sa vie.

Les sentiments de dédoublement, d'ambivalence et de dépersonnalisation, les doutes étaient donc, dans une certaine mesure, communs au héros de La Symphonie pastorale et à son auteur. Même si le double du moi du pasteur connaît une fin tragique puisque celui-ci a causé le suicide de Gertrude, l'auteur arrive cependant à se sauver par son écriture et par la mésaventure de ses victimes expiatoires. Ces conflits auxquels le pasteur et Gide ont à faire face sont semblables au fond et même si leurs mécanismes de défense sont identiques aussi, les conflits du pasteur le dépassent cependant et ceux d'André Gide résistent efficacement

et lui assurent une victoire artistique. Par conséquent, entre le caractère du pasteur et celui de Gide, il existe des différences plus importantes que des analogies. Chez Gide, l'écriture de La Symphonie pastorale se transforme autant en une hygiène mentale qu'en une description des troubles qu'il ressentait.

Gide précise justement dans Si le grain ne meurt en ces termes sa différence avec ses personnages: *"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*[32]*."*

Ils est donc certain que Gide veut projeter ses propres problèmes intérieurs dans un double fictif. Le pasteur tente également de projeter ses conflits intérieurs dans son journal mais il échoue. En revanche, André Gide qui fait la même tentative à travers son personnage (le pasteur) y réussit. Nous constatons finalement que le pasteur a fini par se perdre, une fois pour toutes, dans ces dédoublements narcissiques, mais André Gide, lui, s'y est retrouvé. Ce problème déjà posé, dès Les Cahiers d'André Walter, rejoint celui de la catharsis littéraire. C'est ce déséquilibre de l'auteur qui favorise chez lui une création littéraire et c'est grâce à cette création d'un double fictif que l'auteur se sauve de cette maladie du moi et retrouve son équilibre. Il n'est pas fortuit qu'un jour, André Gide, évoquant le temps de sa jeunesse, avait déclaré:

"Si l'on m'avait empêché d'écrire, je me serais suicidé [33]*."*

Tout en mettant une certaine réserve à propos du rapport entre la névrose et la création, Delay dit cependant qu' il y a une part de vérité dans cette hypothèse:

"Un certain déséquilibre, dans la mesure où il contrarie l'adaptation à la réalité, peut favoriser la création chez des artistes qui tirent profit de cette désadaptation même pour faire vivre leur rêve[34]*."*

Il faut signaler en revanche que c'est le trouble intérieur même qui conduit Gide à s'analyser et à s'introspecter. Ce n'est pas son introspection qui est responsable de ses troubles. Il ne faut donc pas prendre l'effet pour la cause. Le trouble névrotique et la création littéraire peuvent donc se rendre de mutuels services. Ce qui pousse le pasteur à l'acte de l'écriture, c'est la souffrance d'un sentiment d'incomplétude de son histoire de charité. Quant à Gide, celui-ci aussi souffre d'un sentiment d'incomplétude de la réalité présente entre lui et sa femme. C'est ce conflit

---

32- André Gide, Si le grain ne meurt, op. cit., p.247.

33- Jean Delay, La Jeunesse d'André Gide, op. cit., p.575.

34- Idem.

qui pousse l'auteur à compléter par l'écriture ce manque. Assister à la vie et la sienne propre comme à un spectacle en dehors de la réalité n'est pas seulement une tare dont se plaignait Gide, cette attitude est un privilège dont il se réjouit puisque le dédoublement en acteur et spectateur est une condition de l'ironie esthétique. Delay trouve justement une analogie entre Frédéric Moreau assistant à la révolution de 1848 et André Gide:*"Frédéric ne bougeait pas, fasciné d'ailleurs et s'amusant extrêmement. Les blessés qui tombaient, les morts étendus n'avaient pas l'air de vrais blessés, de vrais morts. -Il lui semblait assister à un spectacle*". Gide, à dix-huit ans, assistant à un accident de voiture dont il est victime, connaît le même sentiment de dédoublement. Delay rappelle que Gide, parlant de cet accident, déclarait:

"C'est ce jour-là que j'ai découvert l'ironie [35]*."*

Le pasteur devient en fait pour Gide un voile d'illusion interposé pour prendre assez de recul nécessaire à la perception esthétique. Le sentiment d'hypocrisie et de mauvaise conscience que le pasteur engendre devient finalement un jeu de doubles favorable à la conscience esthétique de l'auteur. Gide vit ainsi en recul, à distance du réel puisqu'il ne recopie jamais le réel mais sa transposition. Car c'est par la transposition artistique que l'auteur réalise l'ironie sur soi. Lorsqu'il parle de la littérature et de la morale, Gide explique d'ailleurs que *"l'oeuvre d'art est un équilibre hors du temps, une santé artificielle* [36]*."* Il en résulte que la maladie de l'auteur est précieuse puisqu'elle participe à la création artistique contrairement à la maladie morbide des personnages fictifs. Il convient de rappeler d'autre part que, dans une certaine mesure, la condition narcissique favorise la création esthétique. Freud[37] soutient également que l'activité esthétique procèderait du narcissisme. Celui de Gide n'est donc pas un narcissisme vulgaire, ordinaire mais esthétique puisqu'il est propice à la création artistique. Comme on l'étudiera dans le chapitre "la mise en abyme", en revanche la quête de Narcisse n'est pas productive puisqu'elle ne le mène finalement qu'à l'échec. Car, ce personnage ne rêve que d'une aventure impossible, il veut saisir une image mais l'image disparaît dès que celui-ci se penche et s'en approche. Cependant le poète (l'artiste) peut fixer cette image comme un objet devenu extérieur à soi. Il faut en déduire que Narcisse rêve et joue tandis que l'artiste crée et travaille.

35- Ibid., p.580.

36- André Gide, Journal, op. cit., p.94.

37- Sigmund Freude, Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient, coll. "Idées", NRF, Gallimard, no198.

Le miroir de Narcisse selon les termes de Jankélévitch est *"un sinistre miroir où la mégère se regarde*[38]*," alors que l'ironie de l'artiste présente une glace où "(la) conscience se mirera tout son aise: ou, si l'on préfère, elle renvoie à l'oreille de l'homme l'écho qui répercute le son de sa propre voix*[39]*."* C'est ce miroir lucide et sage de l'introspection et de la "self-connaissance" de Gide qui le distingue de son personnage non-ironiste. Le sérieux du pasteur est tellement fragile que notre respect envers lui s'envole quand nous découvrons à quelles causes minuscules tiennent les plus grandioses événements de son histoire de charité et de sa vie intérieure.

1.1.5. L'auto-ironie et la création artistique

L'ironie de Gide nous apprend à découvrir notre pluralité à travers ce personnage. Comme le signale Jankélévitch:

> *"Nos sentiments, nos idées doivent renoncer à leur solitude seigneuriale pour des visages humiliants, cohabiter dans le temps et dans l'espace avec la multitude*[40]*."*

Une autre distinction importante à faire entre le pasteur et Gide est le manque de souplesse du personnage. Car selon Jankélévitch, *"l'ironie est la souplesse, c'est-à-dire l'extrême conscience. Elle nous rend (...) attentifs au réel et nous immunise contre les étroitesses et les défigurations d'un pathos intransigeant, contre l'intolérance d'un fanatisme exclusiviste*[41]*."* C'est cette souplesse qui nous maintient alertes et détachés qui manque au pasteur. Car il n'est ni maître des choses ni de lui-même. Il n'arrive pas à organiser la concurrence de ses instincts. L'amour envers Gertrude l'emporte chez lui. Il devient ainsi l'esclave de sa passion. Il n'arrive pas à vaincre ni la pesanteur de ses propres émotions ni le pathétique de son coeur. Il fonce à corps perdu dans ses sentiments amoureux sans aucune précaution, il met tout son coeur, il veut en fin de compte aller jusqu'au bout de son émotion. Mais ce radicalisme du coeur le rend, à la fin, infiniment ridicule. Une fois qu'il perdra, il perdra tout: sa femme, son fils, et Gertrude pour qui le pasteur avait composé toute une symphonie de mensonge pour gagner son amour. Il a joué le tout pour le tout parce qu'avec ses espérences et ses illusions, il a multiplié les causes de sa déception.

38- Vladimir Jankélévitch, L'Ironie, Paris, Flammarion, 1964, p.36.
39- Idem.
40- Ibid., p.37.
41- Ibid., p.35.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Quant à Gide, son ironie le dispense de prendre de grands airs tragiques. L'esprit d'ironie développe en lui une sorte de prudence égoïste qui l'immunise contre toute exaltation compromettante et contre les déchirements de l'extrémisme sentimental. Ainsi, grâce à sa conscience ironiste, il devance toujours le désespoir. Jankélévitch appelle ces ruses de l'ironie "l'art d'effleurer":

> *"L'ironiste ne veut pas être profond; l'ironiste ne veut pas adhérer, ni peser; mais il touche le pathos d'une tangence infiniment légère, et quasi impondérable*[42]*."*

C'est cet esprit de finesse et de souplesse qui freine notre logique affective. Le principal défaut du pasteur est la lacune de l'esprit d'ironie qui empêcherait son aveuglement en lui redonnant sa liberté devant ses sentiments. Jankélévitch signale justement que *"ironiser (...) c'est résoudre les dissonances de la vie; c'est encore être "intelligent", en d'autres termes se trouver toujours au-delà des limites que notre condition, à un moment donné, nous impose. L'ironie réfléchissant sur sa propre réflexion, serait "conscience du par-delà*[43]*."*Jankélévitch sigale justement que *"ironiser (...) c'est résoudre les dissonances de la vie; c'est encore être "intelligent" en d'autres termes se trouver toujours au-delà des limites que notre condition, à un momment donné, nous impose. L'ironie réfléchissant sur sa propre réflexion, serait "conscience du par-del*[44]*."*

Selon Gide aussi, la différence essentielle entre le pasteur et l'auteur découle justement de ce manque d'esprit critique chez ce personnage:

> *"A travers lui, plutôt encore que de chercher à exprimer ma propre pensée, j'ai peint l'écueil où pouvait mener ma propre doctrine, lorsque cette éthique n'est plus contrôlée sévèrement par un esprit critique sans cesse en éveil et peu indulgent ou complaisant envers soi-même. L'esprit critique, indispensable, fait ici (chez le pasteur) complètement défaut* [45]*."*

Dans cette remarque intéressante, nous pensons que Gide définit justement l'ironie sur soi ou l'auto-ironie qui est un esprit de critique, de souplesse.

Comme on l'a remarqué en étudiant les emprunts directs à la vie de Gide, toute l'organisation psychologique de l'auteur, du temps où il écrivait La Symphonie pastorale, le prédisposait à la création littéraire et particulièrement à la création de son double romanesque: le pasteur. Il

---

42- Ibid., p.33.
43- Ibid., p.162.
44- Ibid., p.162.
45Lettre du 16 oct. 1945 cité par Claude Martin, La Symphonie pastorale, op. cit., p.CVII.

devait à son tempérament une émotivité nécessaire au lyrisme et un dédoublement en acteur et spectateur propice à l'ironie esthétique. Gide précise en ces termes l'analogie et la différence entre lui et ses personnages fictifs:

> *"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 leur folie*[46]*."*

Il s'ensuit que le pasteur, comme un personnage de double de l'auteur n'est ni tout à fait l'auteur ni tout à fait un autre. Ce ***"peu de bon sens"*** comme ***"un indispensable critique"*** que le pasteur perd dans La Symphonie pastorale. Par conséquent, bien que l'auteur ait tenu le pasteur pour une quasi-autobiographie sentimentale, les différences psychologiques entre l'auteur et son double sont importantes. La différence essentielle découle précisément de la lucidité de l'auteur. Le pasteur n'arrive pas à résoudre ses problèmes et ses contradictions internes alors que Gide vit, se libère et découvre sa propre duplicité grâce à l'ironisation de soi. L'écriture de La Symphonie pastorale n'est précisément qu'un instrument de cette libération. Cette confession que cet ouvrage a permis à l'auteur est une prise de conscience de ses conflits et leur transfert sur un double. Comme la théorie d'Aristote nous l'enseignait au sujet de la catharsis, si son art et son écriture lui permettent une purgation et une purification mentale, Gide ne fait donc qu'une catharsis psychanalitique dans son ouvrage. L'écriture romanesque est donc non seulement une libération psychologique mais aussi un avantage immense dans l'apprentissage à se connaître pour obtenir une certaine lucidité et un certain bon sens envers soi-même.

Puisque l'ironie est une activité spirituelle infinie, comment Gide peut-il alors guérir sa myopie intellectuelle? Jankélévitch appelle "L'Economie ou la Diplomatie" *"l'ensemble des aménagements temporels qui serviront à normaliser notre tragédie intérieure soit en arrière, soit en avant*[47]*."* Il ajoute d'autre part que la conscience avertie n'est pas facilement dupe puisque le jour où un sentiment commence à naître, elle prend ses dispositions pour ne pas être surprise par son déclin. De là vient *"toute une économie du bonheur et du malheur*[48]*."* L'ironie peut donc être conçue comme l'un des visages de la sagesse. Jankélévitch signale de surcroît qu'on ne devient pas un ironiste uniquement par l'économie mais

---

46- André Gide, Journal des Faux-Monnayeurs, 30 mars 1924, N.R.F., 1927, p.94.

47- Vladimir Jankélévitch, L'Ironie, op. cit., p.27.

48- Ibid., p.30.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

par la diplomatie aussi. Il qualifie cette diplomatie de "justice de coexistence":

> *"Etre juste, c'est faire à chaque chose sa part, n'avoir pas de point de vue; ou mieux encore: c'est adopter tour à tour une infinité de point de vue en sorte qu'ils se corrigent mutuellement* [49]*."*

C'est grâce à cette diplomatie que nous échappons à tous les centrismes unilatéraux et nous arrivons à retrouver l'impartialité et la justice de la raison.

Gide, par l'introspection et l'auto-analyse a su se juger, dans La Symphonie pastorale, suffisamment hypocrite pour devenir un hypercritique et faire de la sincérité envers soi-même son problème. Puisque son art est une conscience de soi, son écriture n'est donc que la réalisation ou l'extériorisation de l'ironie sur soi. Comme on le verra ultérieurement dans le chapitre "la mise en abyme", cette auto-analyse à laquelle se livre Gide en train d'écrire son récit, est beaucoup plus importante que son récit lui-même. C'est ainsi que Gide arrive à faire un extraordinaire mélange de lyrisme sentimental des personnages et de sa froide analyse qui va jusqu'à l'ironie satirique. Gide lui-même confirme aussi que sa Symphonie pastorale est un livre ironique et *"la critique d'une forme de mensonge à soi-même"*:

> *"Ce sont trois livres avertisseurs (L'Immoraliste, La Porte étroite, et Isabelle) , qui, avec La Symphonie pastorale, (...) dénoncent tour à tour les dangers de l'individualisme outrancier, d'une certaine forme de mysticisme très précisément protestant (...), du romantisme", et "dans La Symphonie pastorale, de la libre interprétation des Ecritures*[50]*."*

Les tendances refoulés dans l'inconscient de l'auteur cessent ainsi d'être nuisibles dans la mesure où l'auteur en prend conscience et les exprime, de telle sorte qu'il guérit de lui-même, grâce à la connaissance de soi. L'écriture de La symphonie pastorale peut être acceptée comme un effet de défoulement constitué par l'extériorisation verbale. Ainsi l'auteur s'applique à lui-même une thérapie psychanalitique en transformant l'inconscient en conscient. Entre le romancier et son double le pasteur, s'opère ainsi un transfert, qui l'aide à prendre conscience de son propre fonds. Le pasteur est devenu pour Gide une autre expérience du double parmi d'autres parce que l'auteur a transféré sur ce personnage ses propres conflits en les exagérant et en les portant jusqu'au point de crise. Il a

---

49- Idem.

50- André Gide, "Feuillets" de 1924-1925, Oeuvres complètes., t. XIII, op. cit., p.440.

projeté sur ce personnage même ses complexes affectifs les plus intimes qu'il a vécus avec sa femme.

Gertrude qui incarne un autre double de Gide n'était pas assez viable non plus, parce qu'elle était un chaos de tendances contradictoires. Elle devait mourir, comme Werther de Goethe, de ses contradictions pour permettre à son auteur de les résoudre lentement par son oeuvre tout entière. Pruner constate quelque chose de troublant dans le fait que Gide attribue à Gertrude les sentiments et les actes mêmes qu'il a envisagés comme possibles lorsqu'il a appris que sa femme avait brûlé toutes ses lettres: le remords absolu, la folie, le suicide. Il pense qu'en ayant fait succomber sa jeune héroïne aux tentations auxquelles il sut lui-même échapper, il trouva, en tuant Gertrude, en fait, dans ce sacrifice expiatoire d'une victime véritablement tragique, la voie du salut, en réalisant "une catharsis esthétique[51]." Pour que l'autopsychanalyse de Gide réussisse, il lui a fallu soixante ans.

Ces réflexions nous amène à dire finalement que La Symphonie pastorale répond à la définition du roman psychologique, tel que le conçoit un romancier introverti. Il est donc possible de faire une lecture auto-biographique de cette oeuvre dans la mesure où l'on peut concevoir ce récit comme un essai sur soi-même et en quelque sorte de soi-même. Cet ouvrage peut donc être lu comme un roman expérimental, non point certes au sens où l'entendait Zola, s'inspirant de Claude Bernard, mais au sens de l'expérience intérieure. Claude Martin voit justement chez Gide un bon exemple privilégié de "littérature d'expérience" et cite à ce propos les réflexions de Maurice Blanchot:

> *"expérience de soi-même, expérience de ses pensées, non pour les regarder et les confirmer, moins encore pour en persuader les autres, mais pour les écarter, les tenir à distance, les "essayer" en les confiant à une existence autre, c'est-à-dire pour les altérer, leur donner tort* [52]."

Cet ouvrage de Gide obtient ainsi un double succès: à la fois du point de vue de la technique romanesque et du point de vue psychologique. C'est le classique qui l'emporte finalement chez Gide sur le romantique. Sous le masque romantique des personnages, c'est le cartésianisme français de Gide qui apparaît en fait par la parodisation ironique de ces personnages romantiques. Si l'oeuvre de Gide obtient cette double

---

51.- Francis Pruner, "La Symphonie pastorale de Gide de la tragédie vécue à la tragédie écrite", Archives des Lettres Modernes, op. cit., p.28.

52.- Maurice Blanchot, "Gide et la littérature d'expérience", La Part du Feu, p.218, cité par Claude Martin, La Symphonie pastorale, op. cit., p.CXVIII.

réussite, c'est grâce à son romantisme dompté. Gide ne reste pas en deça de ses paroles, il les dépasse puisqu'il traduit son expérience émotionnelle dans une forme qui la maîtrise sans la réduire.

MARMARA UNIVERSITESI 1883

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

CHAPITRE SECOND: L'IMAGE IRONIQUE DE L'AMOUR

1.2.1. L'amour hypocrite

Qui est exactement le pasteur? Ce personnage peut-il se borner à l'hypocrisie? Comment un homme vivant pourrait-il rester simplement un masque et cacher son vrai visage derrière sa mission religieuse? S'il ne peut jamais lever son masque, à quoi sert ce masque? Essayons de revoir les actes et les paroles de ce personnage pour pouvoir découvrir le pasteur le plus vraisemblable de Gide. Tous les lecteurs, depuis soixante dix-neuf ans, et avec eux tous les critiques littéraires, le metteur en scène surtout lors de l'adaptation au cinéma et l'acteur qui avait à jouer ce rôle, ont dû se poser cette question. Il leur a été à peu près impossible d'y répondre avec netteté, et pour cause: Gide a voulu que ce personnage soit ambigu. Certes, nous savons expressément, par le titre même du livre, qu'il ne s'agit pas d'un pasteur mais d'un imposteur[53], d'un hypocrite. Mais cela ne peut suffire. L'hypocrite, du grec "hupo-critès", signifie celui qui joue son rôle pour soi, en- dessous, tout en gardant au moins en partie sa personnalité apparente. C'est ainsi que l'on a pendant longtemps, en grec, désigné par le mot "hupo-critès" tout comédien amateur ou professionnel, car le comédien, comme on le sait bien, doit à la fois jouer son rôle le mieux possible, incarner son personnage, se mettre dans sa peau et en même temps demeurer l'acteur. Comme Diderot le signale dans Le Paradoxe du comédien, tous les comédiens doivent être des virtuoses de ce double jeu.

Le pasteur est aussi un homme double: il joue un rôle à travers sa fonction d'un religieux, qui agit de telle et telle façon pour atteindre les buts qu'il se propose, mais aussi un homme qui existe également pour lui-même, forcément comme nous le faisons tous. Ce que Gide souhaite dans cet ouvrage, c'est de faire connaître cette seconde personnalité en exposant la première d'une manière très habile. Cela fait partie de sa stratégie ironique. Par cette voie oblique, l'auteur, en exposant les

53- L'imposteur signifie ici celui qui cherche à s'imposer, à en imposer aux autres par tous les moyens, vérité et mensonge mêlés.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

contradictions entre les actes et les paroles du personnage, les dichotomies dans ses propos et les lapsus dans ses gestes, dans ses comportements et dans sa conversation, trahit le vrai visage du pasteur même si nous n'ignorons rien de ses pensées secrètes. Gertrude n'a pas d'autre rôle dans son ouvrage justement que de permettre cette connaissance par ses questions socratiques. Le pasteur se juge obligé de jouer son rôle même devant Gertrude qu'il aime. Enfin, il est significatif que le pasteur oublie sa charité pour les siens dès qu'il s'agit de Gertrude.

Molière décrit ainsi par la bouche de Don Juan l'avantage d'un hypocrite:

> *"La profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée; et quoique on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement; mais l'hypocrisie est un vice priviligié, qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine*[54]."

Les dialogues donnés par le pasteur dans son journal nous éclairent en détail les moindres replis de son caractère pour que le lecteur puisse analyser son évolution. L'une des préoccupations de Gide, certainement, c'est que son pasteur, tout en étant nettement caractérisé comme un hypocrite aux yeux des lecteurs, demeure néanmoins d'une complexité intérieure impénétrable. Ainsi, le personnage nous paraît plus vrai et plus dangereux. C'est cette complexité intérieure toujours possible qui explique la pluralité de lectures que peuvent réaliser les lecteurs. Il est capable de fasciner, de laisser deviner en lui une vie intérieure extrêment profonde, un mystique, un mystère en tout cas et en même temps, si le lecteur a un peu d'intuition, du bon sens, s'il commence à apercevoir sa façade trompeuse, ses mensonges apparaissent comme d'un seul coup en pleine lumière, on ne voit alors plus que son masque; il n'éblouit plus, il gêne, il inquiète. On s'aperçoit qu'il est un hypocrite amoureux aveuglé par son désir.

La complexité de ce personnage peut donner plusieurs interprétations même parfois contradictoires. Il est donc possible d'interpréter le pasteur tour à tour et même parfois simultanément dans les tons: un grand prêtre charitable, un grand romantique, un pauvre mari, grossier, balourd, aventurier, obsédé sexuel, demi croyant, imposteur, etc.

L'extraordinaire, d'ailleurs, c'est que quelle que soit l'interprétation, l'ouvrage ne perd jamais son aspect ironique même s'il

---

54- Molière, Don Juan, acte V, scène 2.

reflète parfois l'affection du lecteur à l'égard de ce personnage. Mais, il est, dans tous les cas, impossible de dire que l'une de ces interprétations si diverses soit la plus fidèle à celle de l'auteur puisque celui-ci déclare dans l'introduction de Paludes[55] avant d'expliquer aux autres son livre, qu' il attend que d'autres le lui expliquent. Il attend donc de son lecteur la révélation de ses oeuvres.

Aucune précision sur le physique du pasteur n'est donnée par l'auteur. Aucune indication sur sa manière de s'habiller, aucun détail vestimentaire n'est signalé. Comme il est pasteur, il doit sûrement s'habiller comme un religieux. Quant à son intelligence, on sait qu'il est très doué en paroles, il excèle en citations bibliques et il détient sûrement un savoir-faire autant qu'un savoir-dire. Il exerce toutes ces capacités en de nombreuses occasions, soit lors de ses conversations avec Gertrude, soit lors de ses conversations avec sa femme et son fils. De plus, il tient un journal, donc il possède aussi un savoir-écrire.

Le pasteur n'est pas un hypocrite criminel étant donné qu'au début, il avait une bonne intention, il est donc un hypocrite de vertu. Le pasteur n'est pas un hypocrite parfait non plus puisqu'il se laisse démasquer. Il a, par endroits, des finesses, des ironies imperceptibles, des airs détachés qui ne sont plus d'un vulgaire religieux, mais qui sentent l'homme d'esprit. Dès le début du récit, lorsque le pasteur est déçu devant l'accueil mitigé de sa femme à l'égard de la jeune fille aveugle, il ironise sur l'attitude de son épouse:

"Amélie est un jardin de vertu, mais sa charité naturelle n'aime pas à être surprise." (p.19)

Lorsque son fils Jacques annule son projet de voyage dans les Hautes-Alpes en prétextant qu'il veut passer toutes ses vacances auprès de ses parents, le pasteur, du ton le plus naturel qu'il peut, dit:

"-Je croyais que T... comptait sur toi." (p.72)

Jacques reprend:

"Oh! (...) je me repose aussi bien ici que dans l'Oberland et je crois vraiment que je peux employer mon temps mieux qu'à courir les montagnes." (p.72)

C'est alors que son père lui réplique d'une voix ironique:

"-Enfin, (...) tu as trouvé ici de quoi t'occuper?" (p.73)

Jacques répond alors:

"-Vous savez que j'ai toujours préféré le livre à l'alpenstock." (p.73)

Alors, le pasteur, en le regardant fixement riposte:

55- André Gide, Paludes, NRF, Gallimard, 1943.

"-Oui mon ami, (...) mais ne crois-tu pas que les leçons d'accompagnement à l'harmonium présentent pour toi encore plus d'attrait que la lecture?" (p.73)

La charité du pasteur à l'égard d'une infirme au début du livre peut nous émouvoir mais son manque de charité à l'égard de sa femme et de ses propres enfants, nous oblige aussi à chercher une autre vérité derrière son dévouement envers Gertrude. Comme Tartuffe qui connaît bien l'Evangile pour en citer des passages à Orgon, le pasteur maîtrise fort bien aussi les textes sacrés, il en use avec un machiavélisme inattaquable. Sa femme et Gertrude ont leurs réponses toutes faites si jamais le pasteur veut aller trop loin. Pour une référence intertextuelle, le fait que le pasteur cite, comme Tartuffe, l'Evangile, fait rire le lecteur. Quelle que soit la différence essentielle entre le pasteur et le personnage de Molière recourir à un intertexte, c'est toujours l'interpréter, privilégier certains aspects, en négliger d'autres; par ce jeu de ressemblances et de dissemblances s'élabore une signification originale qui éclaire d'un jour nouveau le texte premier. En confrontant le pasteur à Tartuffe, ne sommes-nous pas conduits à relire la pièce de Molière et à porter un regard neuf sur le personnage hypocrite que nous pensions bien connaître?

Comme Saint-Jean rappelle les commendements de Dieu dans l'Evangile *"Aimez-vous les uns les autres comme je vous ai aimés... Oui, ayez ce même amour les uns pour les autres, c'est là le signe auquel tous reconnaîtront que vous êtes de mes disciples: vous aimer et garder mes commendements*[56]*."*

Le pasteur essaie d'aimer Gertrude sur ce commendement, mais son amour charitable se transforme petit à petit en un autre amour. Sous couvert de la charité et de l'oubli de soi et des siens, le pasteur ressuscite un intérêt exclusif, un égoïsme et une aventure amoureuse.

Cet homme religieux s'efforce de donner des explications psychologiquement crédibles et surtout moralement acceptables, lorsque ses sentiments ne s'accordent pas tout simplement à son devoir religieux: spiritualité, amour dans la foi, innocence de l'amour,etc. Comme Gide ne veut pas que son lecteur soit dupé par le pasteur qui dupe à la fois une aveugle, sa femme et son fils, il lui fournit des indications qui doivent lui permettre de décoder le langage menteur et hypocrite du pasteur. Ainsi le lecteur arrive à découvrir les vrais mobiles qui dictent les conduites de ce soi-disant religieux: amour-passion, refoulement de ses désirs sexuels. Quant au pasteur, il est un personnage qui ignore les vrais mobiles de sa

---

56- Evangile selon Saint-Jean, chapitre XIII, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

conduite. Lorsqu'il relit tout ce qu'il a écrit dans son journal, il dit qu'il ose appeler maintenant par son nom le sentiment si longtemps inavoué de son coeur. Il s'exprime à peine comment il a pu jusqu'alors s'y méprendre; comment certaines paroles d'Amélie ont pu lui paraître mystérieuses. (p.100) Il se dupe aussi comme il dupe les autres.

Le pasteur est sensuel étant donné qu'il aime et désire les femmes. C'est même probablement par l'attrait de la belle aveugle, autant que par charité, qu'il a décidé d'ammener cette fille chez lui.

De quelque façon que le pasteur puisse citer les références bibliques, aucun lecteur n'hésite sur un point que la sensualité de ce religieux est toujours présente à travers ses propos. Il se montre sincère tout en jouant et mentant. La charité du pasteur s'alimente à des sources intertextuelles et, de ce fait même, elle n'est pas du tout authentique. Un religieux pouvait-il employer pour exprimer son amour un autre langage que celui de la religion? C'est le plus beau qu'il connaisse et il le manie d'ailleurs admirablement. C'est ce style mystico-sensuel qui a fait condamner cet ouvrage par les Neuchâtelois:

> *"Ce fut La Symphonie pastorale qui provoqua une tempête. Les Neuchâtelois prirent un vif plaisir dans les détails rigoureusement exacts du livre. (...) Mais les Neuchâtelois, qui refusent de confesser leur romantisme, trouvèrent l'histoire bien romantique; elle est peu croyable (...)* [57]*."*

Le mélange des expressions religieuses et profanes fait l'extraordinaire charme de ce récit. Le pasteur n'est donc pas vraiment vertueux mais il s'efforce de l'être. Il utilise le langage religieux comme une des expressions les plus naturelles de l'exaltation amoureuse:

> *"Le mal n'est jamais dans l'amour." (p.95)*
>
> *"Quel repos, quel réconfort pour moi, à chaque fois que je rentre dans la chaude atmosphère de La Grange (...)." (p118)*

Les termes *"ne vivre que pour aimer"*, *"l'atmosphère de paix et d'amour"* sont très révélateurs.

Le pasteur cite la parole du Christ:

> *"Si vous étiez aveugles, vous n'auriez point de péché." (p.107)*

Il affirme ensuite que *"le péché, c'est ce qui obscurcit l'âme, c'est ce qui s'oppose à sa joie. Le parfait bonheur de Gertrude, qui rayonne de tout son être, vient de ce qu'elle ne connaît point le péché." (p.107)*

Il ajoute par ailleurs qu'*"il n'y a en elle que de la charité, de l'amour." (p.107)*

57- Blaise Allan, "André Gide et Neuchâtel", La Nouvelle Revue française, "Hommage à André Gide", novembre 1951, pp.51-52.

L'instruction religieuse de Gertrude amène le pasteur à relire l'Evangile avec un oeil neuf. D'ailleurs, son fils Jacques ne lui reproche pas pour rien qu'il choisit dans la doctrine chrétienne *"ce qui lui plaît." (p.104)* Le pasteur, s'interrogeant, dit:

> *"Est-ce trahir le Christ, est-ce diminuer, profaner l'Evangile que d'y voir surtout une méthode pour arriver à la vie bienheureuse?L'état de joie, qu'empêchent notre doute et la dureté de nos coeurs, pour le chrétien est un état obligatoire. Chaque être est plus ou moins capable de joie. Chaque être doit tendre à la joie." (p.107)*

Il signale finalement que *le seul sourire de Gertrude (lui) en apprend plus là-dessus que (ses) leçons ne lui enseignent." (p.107)*

Dans sa prière, le pasteur nous éclaircit mieux sur sa conception de l'amour:

> *"S'il est une limitation dans l'amour, elle n'est pas de Vous, mon Dieu, mais des hommes. Pour coupable que mon amour paraisse aux yeux des hommes, oh! dites-moi qu'aux vôtres il est saint (...). Non, je n'accepte pas de pécher, aimant Gertrude. Je ne puis arracher cet amour de mon coeur qu'en arrachant mon coeur même, et pourquoi? Quand je ne l'aimerais pas déjà, je devrais l'aimer par pitié pour elle; ne plus l'aimer, ce serait la trahir: elle a besoin de mon amour..." (p.132)*

Gertrude rappelle au pasteur qu'il lui a souvent dit que les lois de Dieu étaient celles mêmes de l'amour. (p.127) Le pasteur écrit par ailleurs:

> *"Seigneur, il m'apparaît parfois que j'ai besoin de son amour pour vous aimer." (p.134)*

Le pasteur signale à Gertrude que *"le plus grand besoin de cette terre est de confiance et d'amour." (p.91)*

Seulement, le pasteur est obligé, à partir d'un certain moment, de dévoiler ce qu'il est, puisqu'il aime Gertrude. Il lui faut obtenir la complicité, jusque dans son hypocrisie, de celle qu'il désire. Il finit par avouer à Gertrude, même si c'est en biaisant:

> *"-Mais tout le monde, Gertrude , sait que je t'aime." (p.123)*

Dès le début, même si l'aveugle paraît au pasteur comme *"une masse" (p.17), "un paquet de chair" (p.18), "un corps opaque", "une âme emmurée" (p.18)* et même si celle-ci dort d'un *"sommeil noir" (p.18)* , c'est *"la beauté des traits de son visage assez réguliers" (p.18)* qui attire l'attention du pasteur d'autant plus qu'en aucun endroit du livre, il ne parle, il ne décrit la beauté physique des autres personnages, sauf qu'il décrit une fois plus en détail la beauté physique de son fils, qui souligne

aussi combien le pasteur donne de l'importance à l'aspect physique des gens et combien il est jaloux de son fils:

"(...) Si elle pouvait y voir, Gertrude ne laisserait pas d'admirer ce grand corps svelte, à la fois si droit et si souple, ce beau front sans rides, ce regard franc, ce visage enfantin encore (...)." (pp.78-79)

Le pasteur signale, par ailleurs, qu'il ne perçoit la vie de cette fille que par la communication d'une *"ténébreuse chaleur". (p.18)* Le lecteur remarque d'autre part un autre indice très intéressant qui peut être suspect lorsqu'il prie pour la belle aveugle:

"Seigneur! Permettez-vous que mon amour, peut-être, écarte d'elle l'affreuse nuit?" (p.18)

Après le concert, au bord du ruisseau, Gertrude "*"se serre contre lui" (p.56)* tout en marchant et elle demande au pasteur s'il sent combien elle est heureuse et si ce bonheur ne se voit pas sur son visage.

Lorsque le pasteur demande à sa femme si elle est fâchée de ce qu'il a mené Gertrude au concert, celle-ci lui fait ce reproche en élevant la voix:

"Tu fais pour elle ce que tu n'aurais fait pour aucun des tiens." (p.61)

Le pasteur se sent alors moins triste qu'indigné et quelques instants plus tard, comme Amélie les laisse seuls, le pasteur s'approche de la jeune fille, en prenant *"sa petitte main frêle"*, il la porte à son visage et il dit:

"Tu vois! cette fois je n'ai pas pleuré." (p.62)

C'est à ce moment-là que *"le beau visage"* qu'elle lève vers le pasteur est innondé de larmes. Dans cette scène, non seulement la beauté du visage de la jeune fille est encore une fois signalé par le pasteur mais aussi les larmes de Gertrude révèlent donc plus intensément, même si cela se fait d'une manière indirecte, la nature de l'amour naissant chez l'élève et le maître autant que les gestes et les paroles de ces personnages. L'échange des larmes entre ces deux personnages peut donc être considéré comme un premier aveu de l'amour qui est né entre eux.

Les termes utilisés par celui-ci, pour s'adresser à Gertrude, évoquent plutôt d'une manière oblique l'affection amoureuse de ce religieux que son affection paternelle et religieuse: *"Ma chérie, mon enfant, tu" (pp.55-57), "ma Gertrude" (p.92).*

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

1.2.2. L'amour rival

Le pasteur explique en ces termes pourquoi il laisse Gertrude à la chapelle. D'abord, pour l'instruction musicale de la jeune fille, puis parce que*"la chapelle (lui) paraissaît guère un lieu décent pour s'y enfermer seul avec elle, autant par respect pour le saint lieu, que par crainte des racontars." (p.68)* La scène suivante nous montrera que cette explication du religieux ne reflète pas entièrement la vérité. Car, lorsqu'il revient chercher Gertrude à l'église, il est extrêmement surpris d'y trouver son fils auprès d'elle. Même s'il déclare hypocritement qu'il n'est point dans son naturel d'épier, il monte à la tribune qui est, selon ses propres termes, un *"excellent poste d'observation" (p.70)* pour les observer à leur insu: Jacques se tient contre Gertrude et il prend sa main pour guider ses doigts sur les touches. Alors, le pasteur nous révèle sa jalousie en disant:

> *"N'était-il pas étrange déjà qu'elle acceptât de lui des observations et une direction dont elle m'avait dit précédemment qu'elle préférait se passer?" (p.70)*

Il n'a d'ailleurs pas tort de suspecter son fils puisque celui-ci ne va pas tarder à porter la main de Gertrude à ses lèvres.

Cette scène expose à la fois la vraie nature de l'amour éprouvé par le pasteur à travers ses réactions jalouses et le sentiment amoureux que son fils éprouve à l'égard de cette jeune aveugle. Il s'ensuit que le père et le fils sont amoureux de la même fille et il existe et il existera une rivalité entre eux. En fin de compte, la séquence suivante nous donne raison et le pasteur, après ses reproches ironiques, saisit le bras de son fils en le secouant, et s'écrit violemment:

> *"-Plutôt que de voir porter le trouble dans l'âme pure de Gertrude, (...) ah! je préférerais ne plus te voir. Je n'ai pas besoin de tes aveux! Abuser de l'infirmité, de l'innocence, de la candeur, c'est une abominable lâcheté dont je ne t'aurais jamais cru capable! et de m'en parler avec ce détestable sans froid!..." (p.74)*

Autant le pasteur est furieux à cause de sa jalousie incroyable, autant son fils est calme et il avoue, d'une manière plus franche que son père, la nature de ses sentiments à l'égard de Gertrude. L'intention de ce jeune homme n'était pas du tout d'abuser de l'innocence et de la cécité de la jeune fille mais c'était de l'épouser: selon les propres termes de Gertrude, *"c'était un soutien, un ami, un mari". (p.75)*

Les réactions jalouses du pasteur continuent lorsqu'il écoute son fils dans la mesure où il entend *"ses tempes battre"*, et il reste

silencieux, n'ayant plus rien trouvé à lui dire. Il faut une nuit de réflexion au pasteur pour qu'il puisse enfin comprendre que cet amour qu'il avait surpris et qui lui semblait *"monstrueux"* était au contraire *"tout naturel et normal"*. Il ne faut pas croire tout de suite que la raison regagne le pasteur et que son aveu soit sincère dans la mesure où *"un instinct aussi sûr que celui de la conscience (l)'avertissait qu'il fallait empêcher ce mariage à tout prix." (p.77)*

Le pasteur recourt alors à sa compétence de la persuasion en énumérant tous les bons arguments possibles afin de convaincre son fils:

> *"-Gertrude est trop jeune (...). (...) Elle n'a pas encore communié. Tu sais que ce n'est pas une enfant comme les autres, hélas! et que son développement a été beaucoup retardé. ...S'emparer de ce qui ne peut se défendre, c'est une lâcheté; je sais que tu n'es pas un lâche. Tes sentiments (...) sont prématurés. La prudence que Gertrude n'a pas encore, c'est à nous de l'avoir pour elle. C'est une affaire de conscience." (pp.77-78)*

Cette scène nous montre combien le pasteur est aveuglé sous l'influence de ses sentiments amoureux et c'est lui-même qui est plutôt en train de réaliser une castration symbolique à l'égard de son fils. Cette soumission et cette docilité de Jacques lui font éprouver *"un soulagement indicible"*. (p.79) Par une déduction très "intelligente", il se persuade en fin de compte que *"l'amour (de Jacques) ne devait pas être bien fort". (p.79)*

Lors de l'entretien entre le pasteur et sa femme, lorsqu'ils évoquent le projet du mariage de Jacques avec Gertrude, le pasteur demande:

> *"-A son âge, est-ce qu'on connaît seulement ses* ***désirs*** *?" (p.86)*

Sa femme profite de cette occasion pour avertir ironiquement son mari en face de son amour aveugle:

> *"-Oh! même plus tard on ne les connaît pas toujours." (p.86)*

Le lexique "désir" n'éclaire malheureusement guère le pasteur qui s'obstine à ne pas reconnaître son aveuglement devant l'amour de la jeune fille. Il se rend quand même compte qu'il est temps d'éloigner cette jeune aveugle de son foyer familial. Même si le pasteur prétend que sa femme sera délivrée d'une présence qui lui est pénible, le lecteur comprend mieux maintenant quel sens peuvent avoir *"(les) leçons d'harmonie"* (p.86) que Gertrude recevra chez Louise de la M... En fait, tout cela n'est qu'un bon pretexte pour que le pasteur puisse continuer à aller y voir plus tranquillement la belle aveugle.

A la suite de la relecture de Premier cahier au 25 avril, le pasteur prend conscience davantage de la nature de son amour envers Gertrude:

"Aujourd'hui que j'ose appeler par son nom le sentiment si longtemps inavoué de mon coeur, je m'explique comment j'ai pu jusqu'à présent m'y méprendre; comment certaines paroles d'Amélie, que j'ai rapportées, ont pu me paraître mystérieuses; comment, après les naïves déclarations de Gertrude j'ai pu douter encore si je l'aimais." (p.100)

Dans ce passage, le verbe "*oser*" évoque la nature des sentiments véritables du pasteur. L'auto-critique par l'expression *"je m'explique à peine"* suivie par trois interrogatives indirectes commençant par *"comment"* renforce également l'aveu du religieux. Même si celui-ci se demande:

"Comment, après les naïves déclarations de Gertrude, j'ai pu douter encore si je l'aimais." (p.100)

Par une déduction, il essaie de se convaincre par une rationalisation absurde : puisque je ne connais pas *"d'amour permis en dehors du mariage"* donc mon sentiment n'est pas de l'amour. Puis, il continue à pousser son syllogisme hypocrite jusqu'au bout afin de masquer son amour passionné derrière l'amour charitable:

"La naïveté de ses aveux, leur franchise même, me rassurait. Je me disais: c'est une enfant. Un véritable amour n'irait pas sans confusion, ni rougeurs. Et de mon côté je me persuadais que je l'aimais comme on aime un enfant infirme." (p.100)

En effet, le lecteur devient ainsi encore une fois le témoin de son mensonge. Car l'hypocrisie du pasteur atteint ici à son paraxysme et elle devient une hypocrisie de vertu puisqu'enfin il déclare de plus:

"Je la soignais comme on soigne un malade,- et d'un entraînement j'avais fait une obligation morale, un devoir." (p.100)

Il ajoute d'autre part qu'il croit répréhensible l'amour et il estime que *"tout ce qui est répréhensible courbe l'âme." (p.101)* Il en conclut qu'il ne croit plus à l'amour.

A travers toutes ces démonstrations de logiques absurdes du pasteur, l'auteur ironise et démontre comment un certain type d'éducation chrétienne peut conduire même les religieux aux erreurs de jugement les plus illogiques.

George D. Painter voit justement dans La Symphonie pastorale, en partie, l'ironie satirique de*"l'éducation qui, si elle mène à*

cette profonde relation spirituelle où elle peut faire le plus de bien, corrompt à la fois le maître et l'élève[58]*."*

Le Premier cahier ne parle que de l'amour que le pasteur porte aux créatures, à travers ses références bibliques. Le Deuxième cahier parle surtout de la Loi d'amour. Dans le débat avec son fils, le pasteur cherche à purifier, innocenter ses sentiments amoureux. Même s'il est sûr et certain qu'il s'agit ici d'une confusion entre l'Amour de Dieu et l'amour charnel éprouvé par le pasteur à l'égard de la jeune fille aveugle, la question de la confusion entre Eros et Agapé ne trouve pas encore une réponse très claire puisque le lecteur ne peut dire dans l'immédiat que ce mélange soit volontaire ou inconscient. Reste à savoir si l'Amour de Dieu fait un écho ironique à l'amour charnel et si le pasteur éprouve un sentiment d'obligation de lire l'Evangile avec un nouvel oeil pour justifier et rationaliser son amour:

"L'instruction religieuse de Gertrude m'a ammené à relire l'Evangile avec un oeil neuf." (p.104)

Dans le débat avec son fils, le pasteur souligne la pluralité, la largeur et la profondeur de l'Ecriture et signale que *"la restriction ne doit pas être dictée par la loi, mais par l'amour" (p.112) en citant ce verset:*

"Mais si, par un aliment, ton frère est attristé, tu ne marches pas selon l'amour." (p.112)

Il ajoute d'autre part que c'est au défaut de l'amour que le Malin l'attaque et il demande au Seigneur d'enlever de son coeur tout ce qui n'appartient pas à l'amour.

Il déclare, par ailleurs,*"Seigneur, il m'apparaît parfois que j'ai besoin de son amour pour vous aimer." (p.134)* Il est donc possible de dire que ce religieux n'est pas en partie innocent puisqu'il cherche à concilier ce qui est inconciliable. Cécile Delorme détecte dans l'amour du pasteur un narcissisme déplacé:

"Entre (père et fille), il n'y a pas différence, mais altérité. L'identification de l'un à l'autre et de l'autre à l'un est donc impossible[59]*."*

C'est l'éducation qui peut, selon elle, apparaître cependant comme un moyen de contourner cette difficulté:

58- George D. Painter, "Gide", Mercure de France, 1968.

59- Cécile Delorme, "Narcissisme et éducation dans l'oeuvre romanesque d'André Gide", André Gide I, Lettres modernes, 1970.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

"Le père peut espérer faire de sa fille ce qu'il veut qu'elle soit, ce qui est aussi une forme narcissique de l'amour. La seule forme d'amour qu'on puisse éprouver pour sa fille[60]*."*

Symboliquement parlant, la neige peut signifier l'obstacle existant pour l'aveu de l'amour-passion qui était camouflé jusqu'alors derrière l'amour-charité. Maintenant la fonte des neiges et l'arrivée des beaux jours pourront favoriser la réalisation de cet aveu. De surcroît, le religieux souligne qu'*"il ne (lui) était arrivé depuis longtemps de (se) retrouver seul avec elle." (p.122)* Enfin, longer tête à tête une tourbière pleine de fleurs printanières est un autre adjuvant naturel dans la quête de l'amour. Le pasteur cueille même quelques joncs en fleurs pour en glisser les tiges sous le béret de Gertrude et il les tresse avec ses cheveux pour les maintenir. C'est dans cette scène que le pasteur lui avoue qu'il l'aime. Gertrude recourt alors à sa compétence linguistique pour savoir si le pasteur l'aime vraiment. Sa question *"croyez-vous que Jacques m'aime encore?" (p.123)* est une tactique pour inviter le pasteur à avouer la vérité. Comme on l'a étudié dans le chapitre de l'ironie, dans la question suivante, Gertrude utilise deux autres verbes intermédiaires pour adoucir la question directe "m'aimez-vous?":

"Croyez-vous qu'il sache que vous m'aimez?" (p.123)

Lorsque Gertrude veut savoir si les enfants d'une aveugle naissent nécessairement aveugles, le pasteur lui dit qu'il n'y a aucune raison pour qu'ils le soient sauf des cas très particuliers. Même si la jeune fille se montre rassurée, le pasteur aimerait savoir à son tour, pourquoi elle lui pose une telle question et il lui rappelle qu'il faut être marié pour avoir des enfants. C'est dans ces dialogues que Gide expose la contradiction entre la loi divine et la loi humaine, la loi de l'amour et la loi de charité. Gertrude, menant le jeu de l'aveu, demande alors au pasteur si celui-ci l'aime par charité. Le pasteur répond:

"Tu sais bien que non, ma Gertrude." (p.127)

Le pasteur amène aussi son jeu jusqu'au bout pour ne pas avouer franchement son amour-passion, en posant cette question:

"-Gertrude..., tu penses que ton amour est coupable?" (p.128)

Gertrude intervient alors immédiatement pour réctifier *"ton amour"* en disant *"notre amour"* et elle refuse ainsi la culpabilité que cet amour peut causer.

Lorsque, la nuit du 19 mai, le pasteur visite Gertrude à La Grange où celle-ci est hébergée par Mlle de la M... dans sa pension, personne n'étant dans le salon, il monte jusqu'à la chambre de Gertrude qui

---

60-Idem.

est seule. Il la tient longuement pressée contre lui. La jeune fille ne fait aucun mouvement pour se défendre et quand elle lève le front vers lui, *"(leurs) lèvres se rencontrent." (p.130)*

Enfin, le pasteur écrit dans son journal du 21 mai, qu'il ne peut plus prier qu'éperdument. Son coeur fond dans *"une extase sans paroles". (p.131)* Pour rationaliser son amour envers Gertrude, il essaie de justifier ses sentiments en s'auto-interrogeant:

> *"S'il est une limitation dans l'amour, elle n'est pas de Vous, mon Dieu, mais des hommes. Pour coupable que mon amour paraisse aux yeux des hommes, oh! dites-moi qu'aux vôtres il est saint." (p.131)*

Même si le pasteur prend ici un peu conscience qu'il s'agit là d'un amour coupable étant donné qu'il *"tâche à s'élever au-dessus de l'idée de péché" (p.131)* par une rationalisation égoïste, il ne veut pas avouer la vraie nature de son amour et il refuse, il n'accepte pas d'avoir pêché, en aimant Gertrude. Par un syllogisme, il déclare:

> *"Je ne puis arracher cet amour de mon coeur qu'en arrachant mon coeur même, et pourquoi? Quand je ne l'aimerais pas déjà, je devais l'aimer par pitié pour elle; ne plus l'aimer, ce serait la trahir." (p.132)*

Il arrive encore à cette conclusion que Gertrude a besoin de son amour.

En exposant comment fonctionne le système du raisonnement du pasteur, Gide dévoile non seulement le processus de rationalisation lorsqu'il s'agit d'un intérêt personnel, mais il veut aussi ironiser jusqu'où même un religieux peut aller afin de camoufler ses mensonges et son hypocrisie. C'est la tension de ce conflit intérieur qui fait justement le charme de ce texte. Gide ne présente en fin de compte que la dialectique entre l'amour-charité et l'amour-passion en mettant en scène les deux symboles de ces amours: le pasteur et la belle aveugle.

Quant à la question de savoir si cet ouvrage est une apologie ou une satire du pasteur, il n'est pas du tout aisé d'y répondre d'une manière très précise et catégorique, puisque l'auteur n'expose pas sa pensée d'une manière claire et nette, et qu'il nous la laisse découvrir dans son récit. Alors une ambiguïté demeure pour juger le pasteur ainsi que les autres personnages. C'est la raison pour laquelle, il n'est pas du tout étonnant que, depuis la publication de son oeuvre, les critiques et les lecteurs aient vu dans ce récit, les uns une apologie, les autres une satire de ce religieux. En effet, dans le personnage du pasteur, faut-il voir un chrétien qui veut avoir un libre arbitre ou un hypocrite, un menteur, un manipulateur? Même si l'hypocrisie, la duplicité, les mensonges du pasteur sont vivement critiqués dans cet ouvrage, il faut bien dire aussi que ce

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

personnage a des aspects positifs puisqu'il veut sortir de la prison morale en essayant d'interprêter certains versets de la Bible. Mais l'exlication la plus vraisemblable, c'est que Gide, tout en désapprouvant et en condamnant la conduite du pasteur, avait néanmoins voulu que l'on admirât le courage du pasteur et que l'on respectât son choix. Ce point de vue semble confirmé par Gide lui-même, quand on le voit, dans sa Correspondance, porter sur le personnage de ce religieux des jugements assez ambigus, sinon contradictoires. Tantôt il en appelle pour lui à la sympathie, à la compréhension et à l'admiration pour son courage, tantôt il proclame bien haut sa parfaite neutralité. L'auteur y confie qu'il a portraituré son héros avec amour, mais il est resté neutre à l'égard de sa conduite, se refusant à l'approuver sans réserve comme à la condamner sans appel. Pareillement, dans le personnage d'Amélie, s'agit-il d'une authentique, d'une véritable et admirable chrétienne ou d'une bornée, d'une mystique tout juste digne de pitié? C'est pourquoi ce récit se veut paradoxalement à la fois une satire et une apologie même si l'ironie satirique l'emporte le plus souvent. Gide montre à travers ses personnages aussi bien le côté sublime que le côté critique de l'aspiration à la charité. Il souligne ainsi que tout idéal peut contenir selon la dialectique en lui-même sa dérision ironique et sa caricature. Cela fait partie de l'ambiguïté de l'ironie gidienne qui est difficilement interprétable.

On peut donc lire La Symphonie pastorale à la fois comme une satire et une apologie de la charité. C'est l'apologie d'une des rares et plus dures passions et elle en est aussi la satire parce que cette vertu peut parfois cacher derrière elle une véritable hypocrisie. Si la charité n'apparaît qu'un idéal dans l'esprit de l'auteur, elle devient dans cet ouvrage une affreuse duperie. Cette incertitude nous cause un malaise réel. Ce livre peut nous paraître très protestant. Mais l'idée même du livre porte en soi sa critique. Pour Gide, le protestantisme tel qu'il se présente dans La Symphonie pastorale s'apparente à un christianisme dévoyé qu'il rend responsable du malheur de ses personnages.

La Symphonie pastorale peut nous paraître comme un vrai dossier d'instruction. C'est à nous, en tant que lecteur en avocat, en juge et en témoin, de procéder en toute liberté à ce procès et de rassembler les morceaux dispercés pour obtenir une image complète des faits évoqués afin de vérifier s'ils sont conformes à la réalité objective. De la synthèse de ces divers éléments, le lecteur devrait être en mesure de tirer une opinion personnelle sur la conduite des personnages et de déterminer la part de responsabilité qui incombe à chacun d'eux dans cette histoire d'amour.

Si le lecteur ne prend pas garde, il risque d'être victime d'une habile manipulation de la part du pasteur, car c'est lui qui est le narrateur de l'histoire, on n'entend que sa voix. Il ne faut pas se fier à ses affirmations maintes fois répétées d'ailleurs. Par ces répétitions insistantes mêmes, ses affirmations peuvent nous paraître suspectes. Le pasteur, en réalité, dans son journal, présente les faits d'une façon tendancieuse. Le lecteur doit en être averti pour le soupçonner d'avoir truqué son récit. Alors que le narrateur signale qu'il a reproduit les propos d'Amélie tels qu'ils sont, celui-ci ne nous communique en réalité que ce qui l'arrange, il en donne seulement l'interprétation déviée. Pareillement, il ne fournit que les versets bibliques qui justifient son comportement. Il lui arrive même, quand cela semble l'arranger, de donner raison aux autres personnages. Un exemple: lorsqu'il oublie d'apporter le fil, il avoue que sa femme a raison si celle-ci se fâche. Ailleurs, il prétend ne plus se souvenir exactement des paroles d'Amélie:

"Je les transcris telles que je m'en souviens..."

"J'ai dit que je ne m'étais point demandé, lorsque j'avais ramené cette infirme, quelle place elle allait pouvoir occuper dans la maison. Je connaissais le peu de résistance de ma femme; je savais la place dont nous pouvions disposer et nos ressources, très limitées." (p.30)

"Il me faut avouer ici la profonde déception où je me sentis sombrer les premiers jours. Certainement, je m'étais fait tout un roman de l'éducation de Gertrude, et la réalité me forçait par trop d'en rabattre." (p.32)

Surtout, affectant de mêler quelque apparence de critique sévère à son attendrissement et à son élan, il ne cesse d'insister sur son état d'esprit et son intention naïve d'alors:

"J'avais agi, comme je le fais toujours, autant par disposition naturelle que par principes, sans nullement chercher à calculer la dépense où mon élan risquait de m'entraîner." (p.30)

"Oui, vraiment, j'avoue que les dix premiers jours j'en étais venu à désespérer, et même à me désintéresser d'elle au point que je regrettais mon élan premier et que j'eusse voulu ne l'avoir jamais emmenée. (...) Amélie prodiguait ses soins d'autant plus et de bien meilleur coeur (...) depuis qu'elle sentait que Gertrude me devenait à charge et que sa présence parmi nous me mortifiait." (pp.32-33)

Comme on le remarque dans ces explications du pasteur-narrateur, celui-ci feint de donner non seulement ses jugements critiques à l'égard de son premier élan mais aussi on le voit préoccupé à donner des explications psychologiquement crédibles et acceptables qui nous

paraîtront plus tard aberrantes et comme des fausses manoeuvres lorsque nous commencerons à mieux connaître les vrais motifs de ses actes.

Gide a donc pris soin, au fil de son récit, de mettre discrètement en garde ses lecteurs contre ce malhonnête plaidoyer, laissant entendre qu'il est fort probable que le pasteur n'ait écrit que ce qui pouvait justifier ses arguments.

On remarque tout au long de ce récit une lutte épuisante et vaine du pasteur contre ses pulsions sexuelles. Il refoule sa sexualité, au nom de sa mission religieuse et de ses idéaux dont il découvrira trop tard, à la fin de l'aventure, le caractère tragique et chimèrique: la charité, le devoir, la religion, l'amour divin. Son fils perd la foi et se convertit au catholicisme pour n'avoir pas pu aimer Gertrude. Celle-ci se suicide à cause de la découverte du péché. A la fin du récit, le pasteur prend une tragique conscience de ce qu'il avait joué la comédie de l'homme religieux vertueux. Il se rend compte finalement qu'il a cru en l'être factice qu'il s'était fabriqué. Sa femme essaie de l'arracher de cette prison où il s'était lui-même enfermé. Il est directement responsable à la fois de la mort de Gertrude, du malheur de sa femme et de la conversion de son fils, bref, de tout ce drame. Il s'est efforcé de cacher son désir charnel à l'égard de Gertrude non seulement à lui-même mais aussi à sa femme et à sa partenaire Gertrude. Il ne s'est pas efforcé de soupçonner la nature exacte de sa passion en se plaisant toujours à l'assimiler à celle d'un maître pour son élève. Il comprendra trop tard l'erreur qu'il a commise en assimilant son amour à la charité. Il est possible de reconnaître, dans ce drame du pasteur, un autre drame familial qui est aussi celui de Gide lui-même puisque les souffrances d'Amélie nous rappellent celle de la femme de Gide et les conflits intérieurs du pasteur nous rappellent ceux de Gide même dont il demeurait profondément marqué. On peut donc penser que l'amour mystique d'Amélie est celui de Madeleine qu'elle avait conçu pour son mari et l'échec du mariage de la famille pastorale est aussi celui de l'auteur. Il s'ensuit que tous les personnages de cet ouvrage sans exception: Gertrude, Jacques, Amélie et surtout le pasteur, sont présentés moins comme les victimes de drames familiaux que de l'éducation répressive et idéaliste qu'ils ont reçue et qui les a empêchés d'être authentiques et de trouver le bonheur dans la satisfaction légitime de leurs instincts.

Gide a-t-il le droit, par le rire, de démasquer la dévotion hypocrite? Est-ce dangereux? L'Eglise peut reprocher à Gide d'avoir donné du pasteur une image caricaturale, en faisant de lui un pauvre type. On peut lui reprocher aussi d'avoir présenté un cas singulier, un personnage comme on n'en voit guère, sinon un pauvre pasteur qui se fait une fausse conception de la vertu. On peut aussi lui reprocher d'avoir fait l'étude d'un

cas pathologique. Malgré tout, nous pouvons dire que La Symphonie pastorale reste l'un des récits les plus beaux de la vie intérieure.

La vraie et la fausse dévotion ont beaucoup d'actions qui leur sont communes; comme les dehors de l'une et de l'autre sont presque tous semblables, la même raillerie qui attaque l'une intéresse l'autre, et les traits dont on peint celle-ci défigurent celle-là même si l'on prend de grandes précautions. D'après l'Eglise, seuls donc, les prédicateurs peuvent tenter d'analyser de loin en loin, avec d'infinies précautions.

L'Eglise officielle voit un danger similaire puisque Le Dictionnaire de Théologie Catholique signale que *"l'hypocrisie est certes un vice méprisable, mais moins odieux que de braver ouvertement les lois sous prétexte de franchise et de sincérité. Le respect, même simplement extérieur, des lois de Dieu et de l'Eglise est déjà un certain hommage rendu à la sainteté de ses préceptes par les lâches qui n'ont pas le courage de les observer."*

Georges Couton précise dans son article que saint Augustin était déjà de cet avis,en estimant que *"l'hypocrisie est cette ivraie de l'Evangile, que l'on ne peut arracher sans déraciner en même temps le bon grain. Laissons-la croître jusqu'à la moisson, selon le conseil du père de famille, pour ne nous point mettre en danger de confondre avec elle les fruits de la grâce et les saintes semences d'une piété sincère et véritable*[61]*."*

1.2.3. L'amour affectif

Amélie est-elle un personnage affectueux, aimant son mari et ses enfants et voit-on une réciprocité dans l'amour de ce couple? A-t- elle une certaine charité contrairement à ce que son mari essaie de montrer tout au long de ce récit?

L'amour entre Amélie et le pasteur n'est pas une affection profonde liant deux êtres qui unissent leur vie. Gide recourt à ce sens fort de l'amour lorsqu'il veut évoquer le manque d'affection du pasteur à l'égard de sa femme dans la déclaration du pasteur:

> *"(...) J'ai bien du mal à reconnaître en elle aujourd'hui l'ange qui souriait naguère à chaque noble élan de mon coeur, que je rêvais d'associer indistinctement à ma vie, et qui me paraissait me précéder et me guider vers la lumière- ou l'amour en ce temps-là me blousait-il?..." (p.116)*

61- Georges Couton, "Réflexions sur Tartuffe et le péché d'hypocrisie, "cas réservé", Revue d'histoire littéraire de la France, mai 1969.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Lorsqu'Amélie reproche au pasteur:*"Tu ne t'es jamais autant occupé d'aucun de tes propres enfants." (p.40),* celui-ci fait semblant de donner raison à sa femme en déclarant:

> *"(...) Si j'aime beaucoup mes enfants, je n'ai jamais cru que j'eusse beaucoup à m'occuper d'eux." (p.40)*

Mais il ne tarde pas à trouver une bonne explication aux reproches de sa femme: il croit d'abord qu'une sorte de jalousie maternelle l'anime et puis il trouve tout de suite le bon argument qui rationalise son attitude pour que l'accusé puisse devenir l'accusateur étant donné que la parabole de la brebis égarée, selon lui, reste une des plus difficiles à admettre pour sa femme qui se croit pourtant profondément chrétienne. En se référant à la parabole de la brebis égarée, il fait une réflexion:

> *"Si un homme a cent brebis et que l'une d'elles s'égare, ne laisse-t-il pas les quatre-vingt-dix-deuf autres sur les montagnes, pour aller chercher celle qui s'est égarée?" (p.41)*

A l'en croire, Gertrude trouvée comme une brebis égarée cause au pasteur plus de joie que les cinq autres dans la famille qui ne se sont jamais égarés. C'est là que le style du pasteur prend un ton lyrique et poétique pour montrer comment il se laisse emporter par ses sentiments amoureux naissants à l'égard de cette jeune fille aveugle:

> *"(...) Jamais sourire d'aucun de mes enfants ne m'a inondé le coeur d'une aussi séraphique joie que fit celui que je vis poindre sur ce visage de statue certain matin où brusquement elle sembla commencer à comprendre et à s'intéresser à ce que je m'efforçais de lui enseigner depuis tant de jours." (pp.42-43)*

Le pasteur est même convaincu que la cécité peut offrir un certain avantage:

> *"Même elle montrait plus de sagesse déjà que n'en ont la plupart des jeunes filles que le monde extérieur dissipe et dont maintes préoccupations futiles absorbent la meilleure attention. (...) Il semblait qu'elle prétendît tourner à profit sa cécité, de sorte que j'en venais à douter, si sur beaucoup de points, cette infirmité ne lui devenait pas un avantage." (pp.66-67)*

Pour justifier cette hypothèse, il compare l'état de Gertrude à celui de sa fille Charlotte. Lorsqu'il fait répéter à sa fille ses leçons, il constate que l'esprit de celle-ci est facilement distrait par *"la moindre mouche qui vole".* (p.67) Alors, le pasteur souhaite même une cécité pour sa fille :

> *"Tout de même, comme elle m'écouterait mieux, si seulement elle n'y voyait pas." (p.67)*

Est-ce vraiment la fierté d'un maître à son élève ou l'admiration d'un amoureux à sa bien-aimée? La fin de l'histoire confirmera la deuxième

hypothèse. Il s'agit bien ici d'une sublimation d'un amoureux dans les jugements du pasteur. Il est tout à fait possible qu'il puisse y avoir certains avantages dans la cécité. Mais, dans les propos de ce religieux, le fait qu'il commence à voir même l'avantage dans la cécité de Gertrude est bel et bien une sorte de sublimation qui cache l'amour qui naît chez cet homme religieux. La vérité qu'une aveugle possède un certain avantage cache donc une autre vérité: c'est que le pasteur ne se rend même pas compte qu'il est en train de sublimer ses sentiments amoureux derrière ce jugement ordinaire.

Dès que le pasteur commence à parler de ses enfants, les mots disphoriques s'accumulent sous sa plume pour ne parler que de leur aspect négatif. Les traits mêmes du visage de Sarah sont *"mornes et comme durcis"* puisqu'*"aucune flamme intérieure ne le spiritualise." (p.117)* Lorsque le pasteur indique que *"Sarah ressemble à sa mère" (p.116)*, il donne une précision importante signalant qu'*"elle ressemble non point, hélas! à ce que sa mère était à son âge"*, quand ils se sont fiancés mais à *"ce que l'ont fait devenir les soucis de la vie matérielle." (p.116)* Il s'ensuit que le pasteur aimait sa femme pendant la période de leurs fiançailles mais il ne l'aime plus guère. Le pasteur pense que sa fille Sarah, comme sa mère, se laisse affairer uniquement par des soucis mesquins et qu'elle n'a d'autres préoccupations que vulgaires. Ni la mère ni la fille n'ont de goût pour la poésie et la lecture et le pasteur ne surprend jamais, entre la fille et la mère, de conversation littéraire à quoi il puisse souhaiter participer. Son isolement plus douloureux auprès d'elles lorsqu'il se retire dans son bureau est la meilleure expression de ce manque d'amour affectueux. Lorsque le pasteur signale qu'Amélie se referme *"comme certaines fleurs que n'épanouit aucun soleil "(p.114)*, la critique du pasteur devient encore plus amère à l'égard de sa femme.

1.2.4. Deux tableaux antithétiques: disphorique et euphorique

En revanche, quel repos, quel réconfort pour le pasteur quand il rentre dans la chaude atmosphère de la Grange! Selon les termes du pasteur, cette atmosphère est celle *"de paix et d'amour." (p.119)* Ce religieux énumère d'abord les qualités de Louise de la M...: celle-ci s'occupe des pauvres, elle a une âme profondément religieuse, elle ne vit que pour aimer, chez elle *"rien de plus enfantin que son sourire, rien de plus harmonieux que son geste, de plus musical que sa voix." (pp.118-119)* Puis, le pasteur précise que Gertrude a pris les manières et la façon de parler de Louise de la M... Selon lui, cette ressemblance n'est pas

seulement dans l'intonation de la voix mais dans la pensée dans tout leur être. Il exprime en ces termes son admiration amoureuse à leur égard :

> *"**Qu'il m'est doux,** si j'ai le temps de m'attarder un peu près d'elles, de les voir, assises l'une auprès de l'autre et Gertrude soit appuyant son front sur l'épaule de son amie, soit abandonnant une de ses mains dans les siennes, m'écouter lire quelques vers de Lamartine ou de Hugo; **qu'il m'est doux** de contempler dans leurs deux âmes limpides le reflet de cette poésie!" (p.119)*

Cependant, le même pasteur disait pour sa propre famille qu'*"(il) n'y trouve le plus souvent à (son) foyer que soucis, récriminations, tiraillements" (p.115)*, à quoi mille fois ce religieux préfère le froid, le vent et la pluie du dehors. Il trouve que l'âme de *"sa pauvre Amélie" (p.113)* demeure particulièrement réfractaire, inapte et maladroite au bonheur. L'âme d'Amélie émet des rayons noirs:*"De même que l'âme heureuse, par l'irradiation de l'amour, propage le bonheur autour d'elle" (p.114)*, de même l'âme de sa femme est sombre et morose.

Quant à ses enfants, *"Charlotte et Gaspard sont horriblement turbulents"*, (p.114) leur mère crie tout le temps derrière eux. Le petit Claude ne fait que "hurler" (p.116). La récurrence du verbe "hurler" quatre fois montre combien le pasteur est exaspéré par les hurlements de son enfant.

Ces deux tableaux antithétiques signalent à la fois le manque d'amour de ce religieux à l'égard de sa femme et de ses propres enfants et le degré de l'amour-passion que le pasteur éprouve à l'égard de la jeune aveugle. C'est l'échec douloureusement ressenti de son amour familial pour sa femme et ses enfants qui précipite donc aussi le pasteur sur le chemin chimérique de cette aventure. Ainsi, la charité de ce religieux peut aussi être interprétée comme une compensation de certains échecs sentimentaux dans sa vie familiale.

Comme le pasteur l'avait déjà signalé dans son journal du 8 mars, *"le plaisir (qu'il) puisse faire à Amélie, c'est de s'abstenir de faire les choses qui lui déplaisent." (p.63)* Ce sont *"les seuls témoignages d'amour tout négatifs"* qu'Amélie permette à son mari. Le pasteur se plaint à quel point sa femme a donc rétréci sa vie. Le pire, c'est qu'elle ne s'en rend même pas compte . C'est dans ce passage que le pasteur ment lorsqu'il déclare:

> *"Ah! plût à Dieu qu'elle réclamât de moi quelque action difficile! Avec quelle joie j'accomplirais pour elle le téméraire, le périlleux!" (p.63)*

Car, comme par hasard, celui qui veut accomplir pour sa femme *"le téméraire et le périlleux"* n'est même pas capable d'aller régler

le compte de la mercière et de rapporter une bobine de fil. Symboliquement parlant, si la bobine de fil est le symbole de leur lien affectueux, on comprend bien alors combien la relation amoureuse de ce couple est en danger. Lorsque le pasteur avait complètement oublié à Neuchâtel d'aller régler le compte de leur mercière et d'apporter à sa femme sa commande, il en était ensuite beaucoup plus fâché contre lui-même que celle-ci ne pouvait l'être elle-même. Il veut même que sa femme lui fasse des reproches, sur ce point certainement, qu'il avait mérité. La vraie peur du pasteur est, comme il le signale lui-même, la conclusion que sa femme peut tirer de cet oubli. Cette auto-critique ne dure pas très longtemps dans la mesure où le pasteur la considère comme le sujet d'un sermon et il se camoufle encore une fois derrière une citation biblique sortie de son contexte pour couvrir sa faute:

" (Matt., XII,29) N'ayez point l'esprit inquiet." (p.65)

Le lecteur se souvient bien que lorsque le pasteur avait ramené cette infirme chez lui, sa famille disposait de peu de place et de *"ressources, très limitées." (p.30)* Malgré cela, le pasteur déclarait pour se montrer très généreux à l'égard de cette jeune fille aveugle:

"J'avais agi, comme je le fais toujours, autant par disposition naturelle que par principes, sans nullement chercher à calculer la dépense où mon élan risquait de m'entraîner (ce qui m'a toujours paru antiévangélique)." (p.30)

Il s'ensuit que l'acte d'oubli *"d'aller régler le compte chez la mercière"* fait un écho ironique pour démentir la qualité de générosité que le pasteur s'attribuait volontiers. Encore une fois, le dicton *"les belles paroles ne mettent pas du beurre dans les épinards"* peut s'appliquer ici, étant donné que les actes du pasteur font tomber son masque afin de nous montrer son vrai visage. Même si le pasteur dit qu'il ne *"cherche pas à calculer"*, le lexique même utilisé par celui-ci est une sorte de lapsus pour révéler le caractère *"calculateur"* de ce personnage. Lorsqu'il était dans la maison de cette fille infirme, il ne trouvait guère probable qu'*"il y eût dans un coin de cette misérable demeure* ***quelque trésor caché...*** *" (p.15)* La séquence suivante est très révélatrice puisque la voisine, chandelle à la main,se dirige vers un coin du foyer afin de montrer *"l'héritier" (p.15)* de cette demeure. Le recours au lexique mercantile montre bien que le pasteur est à la recherche d'un trésor perdu. Lorsqu'il parle de la charité de sa femme, il prétend qu'*elle"est réglée comme si l'amour était un trésor épuisable."(p.19)*

Même le coucher du soleil est décrit par un lexique mercantile:

"L'enchantement rose et ***doré*** *du soir" et "****l'or*** *du soleil" (p.13)* sont les reflets de la focalisation interne de ce personnage pour nous dévoiler son état d'esprit et pour décrire implicitement son portrait moral.

Ainsi, malgré les défauts d'Amélie énumérés par le pasteur, le lecteur commence à trouver suspectes la franchise et la sincérité de cet homme religieux dans ses propos et dans ses comportements. Contrairement à ce que le pasteur prétend, Amélie est plus affectueuse, plus charitable que son mari. Celui-ci n'a jamais compris que sa femme ne restait pas indifférente à son égard et qu'elle était jalouse de lui. Même si le pasteur ne pardonne pas à sa femme sa jalousie en ne lui faisant aucune grâce de son attitude, c'est Amélie qui s'approche de lui, lorsqu'il ne comprend pas ses avertissements ironiques, elle pose ses doigts doucement sur son front, en disant *"d'une voix tendre et pleine de larmes"-"Mon pauvre ami!" (p.88)* .

De même à la fin du livre, c'est le pasteur qui vient s'agenouiller près de sa femme, car il a besoin de son amour affectueux et elle récite tout simplement *"Notre Père..." (p.149)*

Même si le pasteur évite dans son journal de commenter ces scènes, et se contente d'en souligner l'étrangeté, l'attitude et les gestes tendres d'Amélie révèlent plus qu'un long discours l'amour affectueux qu'elle porte à l'égard de son mari. Dans ces scènes où le pathétique l'emporte, la présentation litotique souligne au lecteur le vrai visage aimant d'Amélie. Celle-ci a peut-être tout tenté, y compris l'ironie fine, par amour, pour sauver son mari de cet aveuglement qui menace toute la famille, mais elle n'a trouvé aucun écho à son amour.

Maintenant, si l'on retourne au début du récit, on comprend pourquoi Amélie avait montré une réaction méchante en employant un pronom neutre pour qualifier la jeune fille:

"-Qu'est-ce que tu as l'intention de faire de ça?" (p.21)

La fin de l'oeuvre nous montre donc que cet accueil froid d'Amélie n'était que la démonstration de sa prudence et de sa lucidité. Les élans romantiques du coeur peuvent être très dangereux et ils peuvent même causer une fin tragique comme dans La Symphonie pastorale.

Lorsque le pasteur décrit sur un ton assez ironique le portrait moral d'Amélie, il signale que *"(sa) femme est un jardin de vertus; et même dans les moments difficiles qu'il (leur) est arrivé parfois de traverser il n'a pu douter un instant de la qualité de son coeur; mais sa charité naturelle n'aime pas à être surprise. C'est une personne d'ordre qui tient à ne pas aller au-delà, non plus qu'à rester en deçà du devoir." (p.19)* Le pasteur pousse sa critique ironique jusqu'au bout en se moquant de *"sa charité même (qui) est réglée comme si l'amour était un trésor épuisable." (p.19)* Il ironise encore sur la retenue d'Amélie :

> *"Ma femme cependant m'aidait, dont le mouvement le plus naturel est toujours le meilleur; mais sa raison sans cesse lutte et souvent l'emporte contre son coeur." (p.21)*

Même si le pasteur veut évoquer l'insensibilité et le manque d'affection de sa femme, le lecteur sait maintenant que ces reproches ne représentent que la focalisation interne du pasteur qui est le reflet de sa pure subjectivité. Cependant, c'est Amélie qui avait suggéré à son mari de garder cette enfant aveugle chez eux même si, au fond, elle n'était pas d'accord d'être mise devant le fait accompli.

De même, lorsque le pasteur accusait Amélie de ne pas admettre *"qu'il puisse y avoir quoi que ce soit de déraisonnable ou de surraisonable dans l'enseignement de l'Evangile." (p.22),* le lecteur sait maintenant que sa femme avait raison puisque le pasteur ne ramenait pas, comme il le signalait solennellement, *"la brebis perdue"*, il se préparait en fait à être lui-même une brebis perdue.

De même, lorsqu'Amélie protestait en évoquant le manque d'espace:*"comme si nous n'étions pas assez dans la maison"*, elle n'avait pas complètement tort. Car, comme le signale le pasteur lui-même dans son journal du 10 mars, leur maison est si petite qu'ils sont obligés de vivre un peu les uns sur les autres.

Même si le pasteur ne voit dans tout cela que *"les soucis de la vie matérielle" (p.116),* Amélie a d'autres préoccupations que le religieux ne veut jamais évoquer dans ses journaux: l'aveuglement de son mari devant ses sentiments amoureux. Comme Madame Pernelle, Amélie est une dévote intransigeante, mais dans ses jugements, elle fait preuve d'une finesse d'esprit critique qui est celle de l'art de l'ironie qui n'est pas tout à fait identique à celle du personnage de Molière.

Par conséquent, le prénom "Amélie" est employé par une antiphrase ironique dans la mesure où elle ne se fait que des soucis pour l'avenir de sa famille et elle est loin d'être un personnage insouciant, même si son prénom signifie en grec "insouciance".

1.2.5. L'amour idéal et romantique

Quant à Gertrude, celle-ci vit dans un monde idéal, celui de *"la confiance et de l'amour" (p.91)* qui est le plus grand besoin de la terre. C'est ce message en tout cas que le pasteur lui avait souvent transmis. Lorsqu'il décrit le paysage, il se situe dans le monde réel:

"Une prairie à l'herbe à la fois rase et drue dévalait à nos pieds; plus loin pâturaient quelques vaches; chacune d'elles, dans ces troupeaux de montagne, porte une cloche au cou." (p.90)

Quant à Gertrude, elle reflète plutôt sa vision contemplative et éthérée sous l'influence des textes sacrés. Elle veut absolument savoir si les lis des champs poussent dans la grande prairie devant eux. Lorsque le pasteur lui répond négativement, elle lui demande:

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Même pas dans les champs des environs de Neuchâtel?" (p.91)

Comme la deuxième réponse est aussi négative, alors elle veut savoir pourquoi le Seigneur dit:

"Regardez les lis des champs!" (p.91)

C'est là qu'elle veut s'assurer qu'elle les voit en faisant une description très codée de sa vision intériorisée. En effet, elle superpose son propre paysage mental à celui que lui offre la nature:

"On dirait des cloches de flammes, de grandes cloches d'azur, emplies du parfum de l'amour et que balance le vent du soir." (pp.91-92)

Elle ne parvient pas à comprendre pourquoi le pasteur lui dit qu'il n'y en a pas, alors qu'elle les sent et en voit la prairie tout emplie. Même si les fleurs véritables se transforment en fleurs mystiques dans l'imaginaire de Gertrude *(des gentianes, des pulsatilles, des renoncules, et les beaux lis de Salomon) (p.93) "la voix si mélodieuse" (p.92)* de Gertrude, envers laquelle le pasteur ne demeure guère insensible, et son exaltation enjouée signalent d'autre part qu'on peut percevoir un petit glissement de l'amour divin vers l'amour humain. Surtout, le réseau d'un lexique érotique *"flammes, parfum de l'amour" (p.91) la couleur "rouge" (p.91), "un grand fleuve de lait fumeux, brumeux, couvrant tout un abîme de mystère, un fleuve immense" (pp.93-94)* qui est le reflet de la focalisation interne de Gertrude, révèle au lecteur que l'amour de Gertrude n'est pas si divin, si innocent qu'on pourrait le croire. Son amour est un peu mélangé avec l'amour éprouvé à l'égard de son maître. Elle joue le grand rôle de l'amour romantique et idéal voulu par Dieu, conduisant à Dieu. Le naturaliste a disparu chez Gertrude pour céder la place au romantique naturiste. Pour la jeune fille comme pour André Walter, un paysage est un état de l'âme, et elle ne s'intéresse à la nature que dans la mesure où il existe des correspondances psychologiques avec sa nature. André Walter disait justement:"Pas le paysage lui-même : l'émotion par lui causée[62]". On peut ainsi constater chez Gertrude un certain tempérament romantique.

Comme on le remarque le plus souvent dans cet ouvrage, Gide glisse toujours quelques mots très significatifs, mais très discrets afin de jouer au parasite même dans les moments les plus pathétiques et les plus romantiques, dans le but de démasquer la vérité d'une manière douce. Ce procédé fait aussi partie de sa stratégie ironique: parasiter le discours du personnage. Intervient alors l'instance du narrateur ironisant pour faire

62- Cité par Jean Delay, La jeunesse d'André Gide, op. cit., p.550.

entendre sa discordance. C'est le principe du clin d'oeil lancé par le narrateur au lecteur. L'ironie de ce passage tient évidemment au jeu sur la voix narrative: en ne mettant aucune distance apparente entre les pensées de Gertrude et son propre point de vue (il aurait suffi d'écrire: sous prétexte qu'elle décrivait l'amour divin), le narrateur feint d'approuver cette vision déformée. Le lecteur, lui, sait, grâce à l'aide de certains réseaux lexicaux, aux paroles de qui il devait se fier. Sans le moindre commentaire, le narrateur souligne d'une manière astucieuse, l'amour qui est né chez la belle aveugle et il fait sourire le lecteur en même temps que lui de la naïveté de la jeune fille. Afin d'augmenter le plaisir du lecteur, rien n'est dit en clair, toutes les allusions érotiques s'expriment en langage codé. Ce codage repose sur le fonctionnement d'une longue métaphore: l'auteur joue sur la hiérarchie du thème et du phore. Le thème ou "le comparé" c'est ce dont on parle: ici ce sont les lys des champs, le son du vent, la couleur rouge de l'azur, le chant des cloches des vaches, etc. Quant au "phore" ou "le comparant", c'est ce à quoi on compare le thème: *"on dirait des cloches de flammes, de grandes cloches d'azur, emplies du parfun de l'amour" (p.91), "comme un livre ouvert, incliné sur le pupitre de la montagne, la grande prairie verte et diaprée, que bleuit l'ombre, que dore le soleil,et dont les mots distincts sont des fleurs.(...) ." (p.93)*

Les expressions qui associent la couleur, le son, le chant à l'amour dominent dans ce passage. Toutes les références à l'amour se trouvent dans le phore, comme si c'était là le plus important. Cette description érotique est donc facilement perçue comme un simple prétexte à l'expression d'autre chose: la vraie nature de l'amour de Gertrude. En effet, le vrai sujet de la description n'est pas le paysage champêtre, mais c'est la métaphore de l'amour pudique de la belle aveugle. Ici, Gide nous offre un exemple intéressant du jeu du "caché-montré" en faisant intervenir son talent de l'écriture du récit. Il ne fait que la description poétique et littéraire d'un sentiment sublimé et éthéré. La spécificité de l'art du clair-obscur et de la fausse transparence de Gide est ainsi exprimée dans sa lettre:

> *"C'est aussi que j'ai plus grand souci de cacher ma pensée que de la dire, et qu'il me paraît plus séant de la laisser découvrir, par qui la cherche vraiment, que de l'EXPOSER*[63]*."*

Le fait que Gertrude demande au pasteur d'aller cueillir "les petites fleurs bleues" (p.141) pour les mettre auprès de son lit est très significatif. D'après l'explication du pasteur, ces fleurs sont des myosotis

---

63- Lettre de Gide à André Rouveyre, 31 octobre 1924, Corr. GR,85, cité par Alain Goulet, "La figuration du procès littéraire dans l'écriture de La Symphonie pastorale", André Gide 3. Lettres modernes, 1972, p.54.

qui sont aussi appelés "herbe d'amour", "ne m'oubliez pas", en anglais "forget-me-not":

"Ses cheveux à présent rassemblés et tressés au-dessus de son front étaient mêlés aux myosotis." (p.142)

Alain Goulet propose une interprétation très intéressante du suicide de la belle aveugle:

"Gertrude, jusque-là jouet aveugle de l'écriture, est devenue, penchée sur l'écoulement de la rivière, lectrice du texte: elle voit maintenant, elle y lit l'amour impossible, le mal et le désordre dont elle a été l'occasion. Se mettre en travers du texte, c'est vouloir mettre un point final tragique à son déroulement dramatique (...). Son suicide (...) rend à l'eau trouble du texte sa limpidité[64]*."*

Selon Alain Goulet, on peut même voir ici l'ironie du lecteur puisqu'il considère Gertrude comme une figure de lectrice en même temps qu'actrice afin d'éclairer par son suicide tout ce que le lecteur n'avait pas encore su lire ou qu'il n'avait saisi que partiellement jusque-là derrière la stratégie de l'écriture ironique de l'auteur.

Dans La Symphonie pastorale, la fin justifie les moyens. Il faut mettre réellement à l'épreuve, pour en être sûr, la vertu (charité) du pasteur.

Peut-on aller jusqu'à dire que Gertrude est aussi coupable que le pasteur puisque c'est elle qui cherche aussi l'amour et conduit pas à pas le pasteur dans cette aventure amoureuse? Effectivement, on peut le penser puisque Gertrude fait des descriptions érotiques lorsqu'elle décrit la nature et elle se perd sous l'extase de la musique. (p.45, p.93) *"Est-ce que les enfants d'une aveugle naissent aveugles nécessairement?"* (p.126) L'étude minutieuse des dialogues de Gertrude confirme d'ailleurs tout à fait non seulement l'habileté, mais aussi le trouble et la honte de cette fille aveugle, conformes au caractère d'honnêteté qu'elle a toujours montré jusqu'ici et qu'elle garde jusqu'à la fin.

On peut entrevoir dans la tactique de Gertrude une nuance de casuistique comme dans celle d'Elmire. Elles essayent toutes les deux de résoudre le cas de conscience non pour une démarche chrétienne mais pour une démarche personnelle. Même si l'on ne peut pas mettre sur le même plan Gertrude et Elmire puisque l'une est innocente, l'autre est coquine, n'empêche que leur rôle est le même en sachant et sans le savoir.

Gertrude comme les héroïnes tragiques est, tout à la fois, innocente et coupable. Dans quelle mesure peut-on parler de sa culpabilité

64- Ibid., p.40

et de son innocence? Elle a un destin implacable. Sa destinée est fixée à l'avance. Son accomplissement vérifie sa justesse. Une suite de hasards (l'arrivée du pasteur, sa rencontre avec Jacques,etc) la conduit malgré elle à ce destin tragique. Son innocence est renforcée par son ignorance. Elle ignore que son amour est coupable. Son attitude à la fin du récit reflète sa volonté d'échapper au malheur.

Quant au pasteur, il est coupable pourtant: ses imprudences et les avertissements de sa femme auraient dû l'inciter à plus de prudence: éviter d'ammener une jeune fille, renoncer à aimer une fille qui pouvait être la sienne. Son orgueil se manifeste à plusieurs reprises et signifie déjà sa démesure: il se présente comme celui qui sait tout, il s'emporte injustement contre son fils et surtout contre sa femme. Il n'écoute pas les mises en garde de sa femme. Il est responsable. C'est lui qui décide d'aller jusqu'au bout de son aventure, alors que toute sa famille le presse d'interrompre ses investigations. Rien ne le forçait à prononcer dès le début les reproches qui allaient se retourner contre lui. C'est lui qui vient à la fin s'agenouiller auprès de sa femme, montrant bien par là qu'il se reconnaît une part de responsabilité. Le pasteur collabore donc à son destin par ses choix successifs. Il n'est pas seulement un jouet aux mains de Dieu. Amélie joue le rôle du devin ou de l'oracle. En dernier recours, c'est le pasteur qui choisit et agit. Dans ce personnage se conjuguent donc l'innocence et la culpabilité, indice de l'ambivalence qui caractérise la condition humaine.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

DEUXIEME PARTIE

L'IRONIE SOCRATIQUE ET RHÉTORIQUE: LA COMMUNICATION IRONIQUE DES PERSONNAGES

Cette partie a fait l'objet d'une communication dans le colloque international "Figures d'André Gide".

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

CHAPITRE PREMIER: L'IRONIE GIDIENNE

Dans une première étape, on essaiera de s'en tenir surtout aux termes mêmes de Gide afin de pouvoir établir une définition de la notion d'ironie. Mais, comme on le verra ultérieurement, cette tâche ne sera pas toujours très facile étant donné que les termes employés par Gide pour ce procédé varient le plus souvent d'un contexte à l'autre ou sont parfois absents pour le caractériser, et parfois c'est un autre terme qui le remplace.

Gide annonce d'ailleurs lui-même à l'occasion de la publication des Caves du Vatican:

> *""Récits et soties", je n'écrivis jusqu'à présent que des livres* ***ironiques- ou critiques***[65] *si l'on préfère, (...) dont sant doute voici le dernier*[66]*."*

Puis, il s'interroge sur le fait que les critiques n'aient pas compris aussitôt que sa Porte étroite était un livre de critique. Considérant le mot "ironie" comme le synonyme du mot "critique", André Gide met sur le même plan l'ironie socratique, autrement dit l'ironie dialectique des récits et l'ironie satirique des soties. Même si l'aspect critique de la notion d'ironie est l'un des éléments importants pour constituer ce procédé, celui-ci n'est pas suffisant tout seul pour le définir. Gide crée ainsi une certaine ambiguïté dans le choix même des termes qui sont suffisamment riches en signification. Bernard Fillaudeau note également qu'une certaine ambiguïté demeure à propos de l'intention de Gide lorsque celui-ci nous laisse un choix entre deux épithètes "ironiques" et "critiques":

65- C'est nous qui soulignons ici et dans les autres citations ultérieures en caractères gras.
66- André Gide, Journal du 30 juin 1914, tome I, op. cit., p.428.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

"Ironique" peut être pris au sens propre d'interrogation d'après le mot grec "eirôneia", méthode employée par Socrate feignant l'ignorance pour faire ressortir l'ignorance réelle des interlocuteurs, mais aussi au sens de "narquois" par opposition à "sérieux". De même "critique" peut signifier "difficile", "dangereux", "décisif", "qui juge ou raille" par opposition là encore à "sérieux"[67].

Comme René Bourgeois le signale, la difficulté de ne pas pouvoir délimiter les frontières de cette notion provient surtout de la complexité de ce procédé et du caractère instable de cette expression:

"L'ironie n'est jamais qu'une tendance qui s'affirme mal entre les formes voisines de la satire, de l'humour et du grotesque, et qui refuse toute systématisation. Si elle est bien un principe de création, ce n'est pas toujours d'une manière explicite[68]*."*

Dans un autre passage de son Journal, Gide signale qu'il lui semble parfois qu'"*(il) n'a rien écrit de* ***sérieux*** *(...) et qu'il n'a présenté qu'****ironiquement*** *sa pensée*[69]*."*

Cette déclaration peut concerner non seulement son oeuvre La Porte étroite(1909) mais aussi La Symphonie pastorale qui sera publiée ultérieurement en 1919. L'expression "rien de sérieux" montre bien que Gide, par cette ressemblance entre l'ironie et le manque de sérieux[70], évoque, d'une certaine manière, l'ironie socratique dans la mesure où l'auteur avertit son lecteur afin que celui-ci ne prenne pas son discours au sérieux, c'est-à-dire qu'il ne prenne pas tout à la lettre et qu'il essaie de chercher les sous-entendus de son énonciation.

Il ne faut pas croire que l'expression "manque de sérieux" évoque toujours l'ironie socratique. Lorsque Gide déclare à propos des Caves du Vatican:

67- Bernard Fillaudeau, L'Univers ludique d'André Gide, Paris, Librairie José Corti, 1985.

68- René Bourgeois, L'Ironie Romantique, Spectacle et Jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval, Grenoble 1974, p.248.

69- André Gide, Journal du 26 juin 1913, tome I, op. cit., p.388.

70- Jean Chateau, "Le sérieux et ses contraires", Revue Philosophique de la France et de l'Etranger, CXL, 1950, pp.441-465.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

"L'ironie n'est pas assez apparente. J'ai l'air de parler ***sérieusement****, malgré la pompe et la grandiloquence*[71]*."*

L'auteur entend ici par le manque de sérieux[72] la qualification "grotesque" ou "satire", il ne s'agit pas du tout de l'ironie socratique.

En parlant de son oeuvre Corydon, lorsqu'il déclare qu'"*(il)fut sans doute mal avisé de traiter* ***ironiquement*** *des questions si graves*"[73], l'adverbe "***ironiquement***" évoque l'ironie humoristique et l'ironie se rapproche plutôt de l'humour étant donné que l'auteur annonce qu'il n'a pas d'intention critique directe. Il est donc sans agressivité et traite son sujet de bonne humeur. Selon Jankélévitch, "*Humoriser, c'est ironiser en regardant au loin et au-delà; c'est, par un chemin complexe, reconduire la conscience à son insaisissable vérité, et c'est dissoudre les antinomies ironiques dans l'"éther bleu" de la fausse frivolité*[74]*."*

Dans son Journal du 14 juin 1905, le mot "ironie" est connoté dans son sens philosophique de "doute":

"L'ironie (est) considérée comme une forme de la macération[75]*."*

Cette pratique d'ascétisme est l'ensemble des excercices intellectuels afin de refuser d'adhérer à une vérité statique de toute sorte. Jankélévitch signale que "*l'ironie joue un rôle capital dans notre perfectionnement intérieur*[76]*."*

Ces quelques exemples montrent qu'André Gide recourt au mot "ironie" et à ses dérivés de temps à autre dans des sens assez variés: critique, satirique, grotesque, humoristique, littéraire, philosophique, etc.; il classe d'ailleurs La Symphonie pastorale parmi l'un des ouvrages les plus ironistes. Cependant, même si le contexte extra-linguistique aide à déceler les signaux de l'ironie, il ne suffit pas seulement pour autant de montrer comment fonctionnent les mécanismes de l'ironie de l'auteur réputé par l'emploi de ces procédés.

71- André Gide, Romans, Récits, Soties, Oeuvres Lyriques, NRF Gallimard, Pléïade, 1958, 1571.

72- Voir à ce sujet le chapitre "ironie et sérieux" dans L'Ironie Littéraire de Philippe Hamon, Paris, Hachette, 1996, pp.59-64.

73- André Gide, Journal, tome II, op.cit., p.142.

74- Vladimir Jankélévitch, L'Ironie, op. cit., p.175.

75- André Gide, Journal, tome I, op. cit., p.167.

76- Vladimir Jankélévitch, L'Ironie, op. cit., p.163.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Ces déclarations de l'auteur ne semblent pas dispenser d'analyser les procédés ironiques de ses livres. Au contraire, c'est à nous de montrer quelles caractéristiques de ses récits peuvent justifier l'emploi de cette qualification "ironique".

2.1.1. L'ironie socratique et l'ironie rhétorique

Dans un premier temps, puisque nous parlons de l'ironie, nous devons répondre aux questions, "pourquoi l'ironie", "qu'est-ce qui justifie son existence?"

D'après l'explication de Talleyrand donnée par Kierkegaard, on peut remarquer une certaine affinité entre l'art de l'ironie et la conception qu'un diplomate se fait du monde. A l'en croire, *"l'homme n'a pas été doué de la parole pour révéler sa pensée, mais pour la cacher. L'homme a inventé le langage pour dissimuler sa pensée*[77]*."*

René Schaerer présente un point de vue similaire dans son article "le Mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique". Il signale que si les deux "moi" qui s'épient et s'affrontent pouvaient communiquer entre eux de façon parfaite *"comme par le brin de laine qui fait passer l'eau de la coupe la plus pleine dans la coupe la plus vide"*[78], le recours à l'ironie ne pourrait avoir aucune raison d'exister. Il souligne que le fil n'est jamais un bon conducteur; qu'il exerce une résistance et offre des fuites. Cette insuffisance et cette problématique de communication font naître l'ironie et justifient son existence.

Dans ce cas, de quelle manière devons-nous nous exprimer et comment devons-nous nous comporter afin que les choses que nous saisissons puissent passer dans l'esprit de notre interlocuteur et que notre conviction puisse devenir celle de notre partenaire? Telle est la problématique de persuasion qui existe entre les personnages de Gide dans son oeuvre La Symphonie pastorale. On peut donc la lire comme un ouvrage qui s'interroge sur les techniques et les lois de le persuasion.

L'ironie n'est pas un simple trope chez Gide mais elle devient une méthode dialectique. Celle-ci est la tactique de Socrate qui fait semblant

---

77- Soren Kierkegaard, Le Concept d'Ironie constamment rapporté à Socrate, traduction de Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Editions de l'Orante, 1975, p. 229.

78-René Schaerer, "le Mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique", Revue de Métaphysique et de Morale, janvier 1941, n°48, p.183.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ
d'admirer les sophistes sûrs de leur sagesse et qui les questionne jusqu'à faire apparaître dans leurs réponses les contradictions internes de leurs propres discours. Même si nous distinguons deux formes d'ironie chez Gide, l'ironie rhétorique ne contredit pas l'ironie socratique; au contraire, elle s'y intègre. L'ironie socratique, par le recours à l'ironie rhétorique, la transfigure et l'utilise comme un moyen de recherche de la vérité. Combien de fois, Amélie, la femme du pasteur, ne recourt-elle pas aux allusions et aux litotes ironiques pour critiquer son mari? Le titre même de cet ouvrage n'est-il pas une excellente illustration de l'ironie par anthiphrase?

Selon le point de vue tropologique, l'ironie est un trope par lequel on dit le contraire de ce que l'on pense. Cette approche analyse les énoncés grâce à cette définition. Dans le classement de Fontanier, l'ironie figure parmi les"tropes, figures d'expression par opposition":

> *"L'ironie consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser*[79]."

Il donne à ce sujet l'exemple de Boileau qui se moque de certains écrivains de son temps en feignant de les louer. Kerbrat-Orecchioni propose une définition similaire:

> *"Ironiser, c'est se moquer. L'ironie attaque, agresse, dénonce, vise une "cible, et à ce titre, elle fait partie de ce que Freud appelle "l'esprit tendencieux*[80]".

Kerbrat-Orecchioni appelle ce genre d'ironie "l'ironie linguistique" et elle l'oppose à "l'ironie référencielle" qui est utilisée pour décrire un phénomène d'ordre référenciel:

> *"On parle d'ironie référencielle lorsque l'on perçoit un contraste, une contradiction entre deux faits simultanés*[81]*3.*

Patris Pavis classe cette ironie sous le nom d"ironie dramatique"[82]. Comme nous le constaterons dans La Symphonie pastorale, l'ironie dramatique étant le plus souvent liée à une situation, nous l'appellerons également dans notre étude, de temps à autre comme "ironie de situation. En fait, l'ironie référentielle est considérée comme une contradiction entre deux faits contigus alors que l'ironie verbale est définie comme "une contradiction entre deux niveaux sémantiques attachés

---

79- Pierre Fontanier, Les figures du discours, Paris, Flammarion, 1977, p.145.
80- Catherine Kerbrat-Orecchioni , "Problèmes de l'ironie", p.11.
81- Ibid., p.17.
82- Patris Pavis, Dictionnaire du Théâtre, Paris, Editions Sociales, 1980, p.223.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

à une même séquence signifiante". Même s'il ne s'agit pas dans l'ironie de situation d'un emploi métalinguistique de l'ironie, par extension du sens de ce mot et par analogie, nous sommes aussi renvoyés directement à la figure de l'antiphrase. D'autre part, Kerbrat-Orecchioni signale que *"les situations ironiques (...) peuvent être a posteriori verbalisées, donnant alors lieu à un énoncé perçu comme ironique, quoique ne comportant aucune antiphrase*[83]." C'est alors qu'elle voit la nécessité de distinguer deux types de séquences verbales ironiques:

> *"1. Description littérale d'une réalité ironique: conversation verbale d'un fait d'ironie référencielle. (...)*
>
> *Ironie proprement verbale, qu'engendre la seule formulation langagière (procédé de l'anti-phrase*[84]*."*

Selon l'ironie référencielle de Kerbrat-Orecchioni, nous sommes donc invités en tant que lecteurs à percevoir l'insolite des situations dans le récit de Gide. L'analyse des exemples que nous allons donner dans le chapitre "ironie par antiphrase implicite" nous montreront que même dans le cas de ce que Kerbrat-Orecchioni appelle "traduction verbale d'un fait d'ironie référencielle", on peut tout à fait remarquer une ironie linguistique, parce que c'est le locuteur qui, en la verbalisant- et par cette verbalisation même- permet la création d'une ironie situationnelle. Le groupe U signale justement que *"l'ironie n'est pas dans la réalité mais dans sa présentification sous forme verbale*[85]*."*

A notre avis, il faut chercher la différence entre l'ironie référencielle et l'ironie antiphrastique au niveau de la relation existant entre les deux pôles de la contradiction. Dans le cas de l'ironie référencielle, tous les deux sont présents dans le message. Il s'agit donc d'un rapport in praesentia. Ce type d'ironie verbale nous rappelle le même cas de l'ironie iconique. Dans le processus de l'ironie antiphrastique, l'opposition s'effectue in absentia puisque l'un des deux éléments de la contradiction est seulement sous-entendu. Kerbrat-Orecchioni s'intéresse plutôt à l'ironie par antiphrase, c'est-à-dire à l'ironie verbale.

Dans le récit de Gide, même si l'on ne constate aucune inversion sémantique dans les paroles du pasteur, on remarque surtout l'anomalie qui provoquera l'ironie, dans le décalage entre la réalité et l'apparence. C'est au niveau de la situation décrite, et non pas du matériau descriptif et verbal que l'ironie gidienne se réalise alors.

83- Catherine Kerbrat-Orecchioni , "Problèmes de l'ironie", op. cit., p.18.
84-Idem.
85- Groupe U , "Ironique et iconique" dans Poétique 36, 1978, p.427.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

2.1.2. L'ironie par antiphrase implicite

Cependant, dans La Symphonie pastorale, on ne peut pas réduire l'antiphrase[86] uniquement à l'antiphrase explicite qui *"consiste à remplacer le terme auquel on pense par un antonyme*[87]*."* Un tel procédé seul ne nous permet pas de rendre compte de l'ironie globale de ce récit. La première difficulté réside donc dans le fait qu'il peut être parfois très délicat d'établir sur quels éléments porte l'inversion sémantique dans le récit gidien. Contre la notion d'antonymie, Kerbrat-Orecchioni apporte cet argument selon lequel il arrive que le lecteur *"perçoive* ***intuitivement*** *comme ironique des séquences qui ne comportent pas d'****antiphrase caractérisée****, mais simplement un* ***décalage sémantique*** *dont l'ampleur peut varier considérablement*[88]*"*. A partir de ce constat, elle reformule sa définition sémantique de l'ironie:

> *"Enonçant p, le locuteur laisse ce faisant entendre non-p: mais ce n'est pas toujours le contraire de p*[89]*."*

Cette nouvelle définition "ressentie intuitivement comme ironiques" présente cet avantage de ne pas être restrictive comme dans l'ironie par antiphrase explicite. Ce fait nous permet ainsi de nous apercevoir de plusieur autres énoncés ironiques qui ne sont pas clairement ironiques.

Dans cette oeuvre, l'ironie réside plutôt dans la prise en charge explicite d'un discours implicitement dévalorisé et mis en cause. Donc, dans La Symphonie pastorale, l'antiphrase implicite est une autre variété de l'ironie par antiphrase et elle occupe une place plus importane par rapport aux autres variétés dans le fonctionnement du mécanisme de l'ironie gidienne. Dans le processus de l'ironie par antiphrase implicite, le fait que le pasteur joue le jeu d'un homme sérieux, contient un avantage important étant donné que la cible semble ainsi se dévaloriser d'elle-même, sans que l'ironiste intervienne malicieusement. Un tel procédé

86- Laurence James, "L'antiphrase, figure fondamentale du comique", Les belles lettres, publié par la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, 1977, pp.47-56.
87- Henri Morier, Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p.585. Morier considère l'antiphrase comme "une inversion verbale".
88- Catherine Kerbrat-Orecchioni, "Problèmes de l'ironie", op.cit., 1978, p.119.
89- Catherine Kerbrat-Orecchioni, "L'ironie comme trope", p.119.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

permet à André Gide de rester neutre et de ne pas prendre position envers ses personnages. Grâce à l'antiphrase implicite, l'auteur résout donc un problème important pour ses récits. Il arrive ainsi à se détacher de l'énoncé de ses personnages tout en le présentant comme faux, sans abandonner sa neutralité. Par le recours à ce procédé, Gide contredit aussi le discours du pasteur et par là, il glisse son propre point de vue sans intervenir explicitement dans son roman. Alors, l'ironie gidienne consiste à s'effacer devant la religiosité sérieuse du pasteur, mais de telle manière que tous les paradoxes dans le comportement et le discours du pasteur soient rendus apparents et que son hypocrisie apparaisse plus nettement et plus clairement. En fin de compte, le narrateur, par son silence volontaire, fait semblant, d'une manière explicite, d'approuver et d'admettre le sérieux religieux du pasteur, mais en vérité, il le remet implicitement en cause. Comme la distanciation de l'auteur n'est proprement signalée par aucun indice ironique, le lecteur inattentif qui ne s'aperçoit pas du procédé "antiphrase implicite" tombe souvent dans le piège et prend au sérieux le discours du pasteur, et il le croit en faisant confiance à la sincérité de celui-ci. Le manque de confiance peut empêcher le lecteur piégé de ne pas inverser le sens littéral dès le début du roman en son contraire. Marc Dambre signale également que *"certains lecteurs adhèrent aux propos du pasteur et admettent par emphatie les errements du personnage, qu'ils se représentent en victime: victime sans doute de lui-même et d'une dérive religieuse ou d'un entraînement passionnel, mais, en cela même, victime*[90]*."* C'est le caractère polyphonique et ambigü de ce récit ironique qui est la cause principale de la divergence et la pluralité de lectures. Le lecteur est alors obligé d'être suffisamment désengagé émotivement de l'énoncé littéral[91] du pasteur pour pouvoir saisir le signifié intentionnel de l'ironiste. Sinon, il va inconsciemment occulter les signaux ironiques de l'auteur et s'identifiera à ce personnage.

Il s'ensuit que l'antiphrase implicite se distingue très nettement des formes habituelles de l'antiphrase classique sur un point important: elle nécessite une durée afin de pouvoir exposer tous les aspects contradictoires dans l'attitude et le discours du pasteur. Ainsi, au début du roman, même

---

90- Marc Dambre, La Symphonie pastorale d'André Gide, op. cit., p.86.

91- -Voir l'article de John R. Searle, "Le sens littéral", Langue française, no42, mai 1979, pp.34-47.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ
s'il prétend le contraire dans son journal[92], le religieux abrite sa conduite derrière l'autorité du livre saint en déclarant:

"-Je ramène la brebis perdue." (p.22)

Il résume en ces termes comment il a pu convaincre sa femme pour que celle-ci s'occupe aussi, en plus de leurs cinq enfants, d'une aveugle:

"Bref, Dieu mit en ma bouche les paroles qu'il fallait pour l'aider à accepter ce que je m'assure qu'elle eût assumé volontiers si l'événement lui eût laissé le temps de réfléchir et si je n'eusse point ainsi disposé de sa volonté par surprise." (p.25)

La charité du pasteur émeut le lecteur dans la mesure où ce pesonnage recueille une aveugle de quinze ans et dans un état pratiquement sauvage. De plus, la parabole de la brebis égarée citée par le pasteur est son meilleur argument de cet acte de charité chrétienne:

"Que chaque brebis du troupeau, prise à part, puisse aux yeux du berger être plus précieuse à son tour que tout le reste du troupeau mis en bloc, voici ce qu'elles ne peuvent pas s'élever à comprendre. Et ces mots: "Si un homme a cent brebis, et que l'une d'elles s'égare, ne laisse-t-il pas les quatre-vingt-dix-neuf autres sur les montagnes, pour aller chercher celle qui s'est égarée?" (pp.40-41)

La suite du roman montrera que le pasteur ferme les yeux sur la nature du sentiment qui naît en lui et le sentiment d'amour qui naîtra en Gertrude. Il se cache encore derrière la parole biblique pour ne pas croire à l'impureté de ses sentiments:

"Je sais et je suis persuadé par le Seigneur Jésus que rien n'est impur en soi, et qu'une chose n'est impure que pour celui qui la croit impure." (p.106)

Le pasteur nous donne l'impression qu'il a beaucoup de confiance en la sincérité et la pureté. Cependant, il se laisse d'abord tromper par lui-même, puis il trompe le lecteur en déguisant son amour derrière la charité. Il faut justement attendre la fin du roman, pour que Gertrude demande au pasteur s'il l'aime par charité et que celui-ci lui réponde:

"- Tu sais bien que non, ma Gertrude." (p.127)

Les propos tenus au début du roman peuvent donc être assimilés par le lecteur à une antiphrase implicite étant donné que Gide fait tenir à ce personnage un discours ("je suis trop honnête") qui est précisement le

92- "Il me paraît toujours malséant d'abriter ma conduite derrière l'autorité du livre saint", pp.23-24.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

discours véridique ("il est malhonnête"). Dans un tel procédé, l'antiphrase s'exerce donc plutôt sur le plan syntagmatique que paradigmatique et l'auteur recourt aux figures aussi discrètes que possible de l'arsenal rhétorique. Ainsi, dans les textes littéraires surambigüs, les procédés de l'ironie ne sont pas si faciles à décoder puisque ceux-ci n'émergent pas de syntagme en syntagme comme dans l'antiphrase explicite. Le contexte peut être très discret et peut même aller atténuer les indices jusqu'à les rendre presque invisibles. Beda Allemann signale que *"l'ironie littéraire renonce la plupart du temps à de tels signaux (...et elle) est d'autant plus ironique qu'elle sait renoncer plus complètement aux signaux d'ironie, sans abandonner sa transparence*[93]." La langue littéraire bénéficie donc d'une liberté et d'une variété d'expression plus grandes et plus riches que la langue de la communication ordinaire et courante. Beda Allemann conseille justement de *"remplacer la notion d'opposition ironique, qui risque d'être prise facilement dans un sens trop étroit, par celle d'un champ de tension (...) ou d'une aire de jeu (...) ironique*[94]." La comparaison de la structuration de l'ironie par Allemann à une cage de verre explique bien la complexité de ce processus:

> *"Les allusions et les mises en relation spirituelles courent ici et là sans obstacle, comme des rayons lumineux, (avec) corrélativement l'extrême mobilité des renvois (...) à l'intérieur de ses limites (et) une extrême fixité pour ce qui touche aux conditions de sa propre structuration*[95]."

Il s'ensuit que plus l'ambiguïté s'installe, plus l'ironie devient raffinée et plus le message intentionnel est difficile à déchiffrer. Comme le signale Allemann:

> *"L'ironie affichée est moins ironique que l'ironie retenue*[96]."

Gide fait alors une *"coquetterie aristocratique, (d'un) dandysme langagier*[97]." Il est vrai que plus l'ironie est ambiguë, plus elle devient intéressante pour doubler le plaisir ludique de la lecture, mais, malheureusement, à ce moment-là, l'énoncé intentionnel risque de ne pas être déchiffré parce que le lecteur éprouve plus de difficultés en recevant ce message implicite.

93- Beda Allemann, "De l'ironie en tant que principe littéraire", Poétique, no36, novembre 1978, p.385-398.
94- Ibid., p.396.
95- Ibid., p.397.
96- Ibid., p.391.

L'étude de l'ironie par antiphrase implicite nous démontre que l'analyse tropologique ne peut décrire ni l'ambiguïté ironique, ni l'effet de suspension de prise en charge ironique, parce qu'elle présuppose premièrement que tout énoncé dans un contexte ne peut avoir qu'un seul sens possible et deuxièmement, ce sens ne peut être garanti que par l'intention signifiante du locuteur. La théorie de l'ironie comme trope ne peut pas rendre compte de tous les faits d'ironie parce qu'elle se limite à l'antiphrase railleuse. Tous les autres énoncés qui sont susceptibles d'être qualifiés "intuitivement" d'ironiques apparaissent finalement comme des extensions abusives de cette définition. Si l'on compte uniquement sur l'intuition du locuteur pour décripter les énoncés ironiques, les critères de description et d'identification d'un énoncé ironique perdent automatiquement leur pertinence voire se révèlent injustes puisqu'alors notre interprétation n'est basée sur aucune théorie sérieuse d'ironie.

La terminologie proposée par Oswald Ducrot[98] devient ici nécessaire afin d'empêcher une confusion entre le locuteur et l'énonciateur et de mieux comprendre le mécanisme de l'antiphrase implicite. Ducrot propose un énonciateur qui est l'origine du point de vue exprimé dans l'énonciation et un locuteur qui est responsable de l'énonciation. Le locuteur et l'énonciateur ne sont pas assimilés l'un à l'autre. Le locuteur qui est le narrateur ou le porte-parole de l'auteur ironique se distancie toujours, dans La symphonie pastorale, du discours hypocrite et menteur du pasteur. Il n'adhère pas au système de valeurs religieuses de ce personnage.

La mise en scène du pasteur qui essaie de se justifier avec les versets de la Bible marque la distance que le narrateur silencieux et absent du récit, prend vis-à-vis de cet énonciateur. Si l'on veut montrer plus clairement le mécanisme de l'antiphrase implicite, on remarque que celui qui parle est dédoublé. Celui-ci est à la fois l'énonciateur d'un énoncé faux et le locuteur responsable de cet énoncé, tout en le rejetant comme faux. Dans le dédoublement, deux positions sont assumées par deux personnes différentes: par le personnage en tant qu'énonciateur et par le narrateur en

---

97- Marcel Proust, Du côté de chez Swann, Paris, le livre de poche, 1965, p.118.

98- Voir surtout " le chapitre VII "L'argumentation par autorité" et le chapitre VIII "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation" dans la deuxième partie "Enonciation" Le Dire et le dit d'Oswald Ducrot, Paris, Les éditions de minuit, pp.149-233. -Voir aussi le chapitre "implicite et présupposition" de Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique du même auteur, Collection savoir: sciences, Paris, Hermann, 1991, pp.1-24.

tant que locuteur. C'est la raison pour laquelle ce genre d'antiphrase est souvent utilisé dans un récit de fiction comme dans La Symphonie pastorale.

Dans ce récit, le locuteur feint d'adopter le point de vue religieux présenté par l'énonciateur. L'ironie gidienne réside ici dans la distance entre le locuteur (narrateur-auteur) et l'énonciateur (pasteur). En tant que lecteur, nous devons réaliser une inversion plutôt au niveau de la position du narrateur et celle du pasteur qu'au niveau sémantique de l'énoncé d'autant plus qu'aucun signal ironique n'est clairement annoncé. Il s'ensuit que l'antiphrase implicite n'est pas une antiphrase ponctuelle que l'on peut localiser, elle s'insère davantage dans un processus global. Dans un tel procédé, il ne s'agit plus de décoder le vrai sens d'un signifiant, en pensant au contraire de son signifié mais il s'agit de décoder la voix du narrateur, derrière celle du personnage à laquelle il s'assimile.

2.1.3. Le sophiste et le pasteur

Il nous semble que le pasteur de La Symphonie pastorale ressemble comme un frère à un sophiste. Le pasteur et le sophiste ont en commun, tout d'abord la vanité. Ils sont tous les deux fiers d'eux-mêmes sans avoir de bonnes raisons de l'être. Cette assurance et cette confiance viennent à l'un comme à l'autre de leur connaissance de l'art rhétorique et de leur souplesse d'esprit. Mais le pasteur et le sophiste se ressemblent surtout par leur mépris de la vérité. Ce que reproche justement Gide chez le pasteur, c'est sa passion qui détruit le souci de la vérité. Le sophiste et le pasteur ont pour spécialité de faire triompher leur propre intérêt. Ils sont les hommes de la duplicité. Ils défendent le pour et le contre selon leurs propres motivations.

Le pasteur se juge par son interpétation de l'Evangile. Il y trouve ce qu'il a dans le fond de son coeur. La polyphonie de l'interprétation de l'Ecriture biblique peut aboutir à une certaine ambiguïté comme dans l'ironie. Comme le pasteur éprouve des sentiments amoureux à l'égard de Gertrude, il l'interpète dans son sens charnel et il court à sa perte. Car ce ne peut être que la convoitise et la malice de son coeur qui empêchent de comprendre ce qui se passe réellement.

Lorsque le pasteur signale la pluralité de l'interprétation des textes bibliques, il ne veut pas avouer qu'il consomme, qu'il dévie les textes sacrés pour les accorder avec ses passions. Dans ce contexte, l'ironie prend une forme intertextuelle. Le recours aux citations bibliques permet au pasteur d'abriter son énonciation derrière celle du verbe incarné auquel il

cède en quelque sorte la parole. L'intertexte biblique instaure, par conséquent, dans le journal du pasteur, une pause discursive qui lui permet une rationalisation de ses rapports ambigus avec la jeune fille aveugle. Les voix du pasteur sont dérivées d'autres voix qu'il a apprises puisqu'il incorpore le plus souvent dans son discours d'autres textes. C'est sa façon de s'exprimer bien qu'il n'existe aucun accord entre son discours et son état d'âme.

Le travail de Dan Sperber et Deirdre Wilson peut aussi nous aider à analyser l'ironie gidienne dans La Symphonie pastorale. Selon cette méthode, il faut surtout faire une distinction nette entre "emploi" et "mention":

> *"Lorsque l'on* ***emploie*** *une expression on désigne ce que cette expression désigne"; "lorsque l'on* ***mentionne*** *une expression on désigne cette expression*[99]."

Le type de mention peut varier selon que le discours soit reproduit tel qu'il est, ou d'une façon indirecte en reproduisant une pensée ou une proposition implicite. Afin d'attirer notre attention sur la complexité de la notion de "mention", Sperber et Wilson signalent qu'*"il ne serait pas surprenant de découvrir des catégories entières de mentions implicites de proposition qui soient restées méconnues ou mésinterprétées*[100]." Ils présentent à ce sujet comme meilleure preuve "l'exemple des ironies[101]." Il est donc possible de dire qu'une mention n'est qu'un écho soit d'une proposition, soit d'une pensée, soit d'un discours préexistant ou non. Sperber et Wilson conçoivent aussi *"toutes les ironies (comme) des mentions ayant un caractère d'écho: écho plus ou moins lointain, de pensée ou de propos, réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis*[102]."

Les échos portent une importance essentielle dans l'analyse de l'ironie gidienne étant donné qu'ils jouent un rôle primordial dans la désignation de la victime. Si l'on veut en revenir au personnage "pasteur" et à ses citations bibliques, nous avons là des ironies du type mention-écho indirect et lointain. Ce discours a bel et bien existé à une époque où la charité était peut-être vraiment vécue par les apôtres de Jésus. A cause des faux-monnayeurs religieux, ce vocabulaire s'est trouvé faussé en

---

99- Collectif, Dan Sperber et Deirdre Wilson, "Les ironies comme mentions", Poétique, no36, p.404.
100- Ibid., p.406.
101-Idem.
102-Idem.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

devenant ainsi presque un cliché stéréotypé. Aujourd'hui, sa mention ne fait que ridiculiser le locuteur d'un tel message. En mettant dans la bouche d'un personnage, tel que le pasteur, le lexique de charité d'un discours préexistant, André Gide vide le contenu de ce discours afin de montrer comment un pasteur peut devenir un faux-monnayeur, en déviant le contenu même de la parole religieuse et comment il peut les exploiter à ses fins personnelles.

La définition de l'ironie donnée par Henri Bergson exprime aussi bien que les autres, le cas du pasteur de La Symphonie pastorale:

"On énoncera ce qui devra être en feignant de croire que c'est précisement ce qui est[103]."

"On énoncera ce qui devrait être": tous les pasteurs devraient être charitables. Cependant, le lecteur, après avoir découvert la soi-disant charité du pasteur de Gide, se dit: "quel pasteur charitable[8]" "en feignant de croire que c'est précisement ce qui est". Le cas du pasteur nous permet de confirmer, mais aussi de préciser plus clairement *"l'interférence de séries"* proposée par Bergson *"en donnant au même mot deux significations indépendantes qui se superposent*[104]*"*:

- Série naturelle: la charité est une vertu sublime.

- Série transformée: la charité est faite soit de mensonges, soit d'une hypocrisie. On assiste ainsi à une transposition d'une expression naturelle de l'idée de charité dans une autre série déviée.

Incontestablement, le pasteur est la cible de l'ironie à cause de son acharnement dans l'emploi d'un vocabulaire de charité religieuse. Mais, la mention fait retomber l'ironie sur tous les religieux de religions différentes dans la mesure où ceux-ci peuvent tous utiliser ce genre de discours stéréotypés pour abuser la bonne foi des gens. Il n'existe donc pas dans une critique ironique une seule cible mais plusieurs, l'auteur lui-même, par un écho lointain n'est pas épargné par cette critique s'il est concerné par ce genre d'hypocrisie. L'étude de Sperber et Wilson nous permet d'apporter un nouvel éclairage dans l'analyse de l'ironie et bouleverse complètement la conception traditionnelle de la cible-victime.

L'aveu même du pasteur ne doit pas nous tromper lorsqu'il déclare:

"La nuit dernière, j'ai relu tout ce que j'avais écrit ici... Aujourd'hui que j'ose appeler par son nom, le sentiment si longtemps inavoué de mon coeur, je m'explique à peine comment

---

103.- Henri Bergson, Le Rire, Paris, PUF, 1977, p.97.

104.- Ibid., p.92.

j'ai pu jusqu'à présent m'y méprendre; comment certaines paroles d'Amélie, que j'ai rapportées, ont pu me paraître mystérieuses." (p. 99-100)

La lecture de son premier cahier n'éveille chez lui aucune conscience lucide, au contraire, ce n'est pour lui qu'une stratégie argumentative dont la finalité est de faire entendre les voix discordantes des références bibliques et par ce moyen même, il veut rationaliser, cautionner, justifier son propre comportement. Il s'enfonce ainsi davantage dans ses pieux mensonges.

Quand le pasteur et son fils Jacques entament une discussion, le pasteur se réfère à l'Ecriture de Saint-Paul pour justifier ses arguments. Mais, là encore, toutes les réfléxions que le pasteur fait à son fils peuvent en vérité mieux s'appliquer au pasteur lui-même. Lorsqu'il cite:

"N'est-ce pas la Rochefoucauld qui disait que l'esprit est souvent la dupe du coeur?" (p. 111)

"Abuser de l'infirmité, de l'innocence, de la candeur, c'est une abominable l'âcheté dont je ne t'aurais jamais cru capable." (p.74)

il renverse la situaton et essaie de transférer sa propre image sur son fils. Mais le lecteur n'est plus dupe, il sait que ces réflexions s'appliquent mieux à lui qu'à son fils étant donné que celles-ci prennent, pour le lecteur, une résonnance ironique. Du coup, le pasteur est pris aux mots et le langage se retourne contre lui-même. Ses mots comme ses actes lui échappent complètement. Cette distorsion qui creuse le langage installe devant nous le pasteur dans une situation instable. On commence alors à saisir le double sens qui échappe au protagoniste et c'est cette duplicité du personnage qui nous laisse deviner la suite de sa mésaventure et la fin tragique du récit.

André Gide définit justement en ces termes "l'esprit faux" dans le Journal des Faux-Monnayeurs:

"C'est celui qui éprouve le besoin de se persuader qu'il a raison de commettre tous les actes qu'il a envie de commettre; celui qui met sa raison au service de ses instincts, de ses intérêts, ce qui est pire, ou de son tempérament[105]*."*

Gide en déduit que le véritable hypocrite est celui qui ne s'aperçoit plus du mensonge, c'est celui qui ment avec sincérité. Le pasteur lui-

105.- André Gide, Le Journal des Faux-Monnayeurs, (août 1921), Gallimard, 1927, pp. 58-59.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ
même, en vérité, est la première victime de toutes ces fausses raisons qu'il invoque. Il ne se persuade même pas finalement que ce sont les fausses raisons qui le guident.

Le pasteur est un éducateur comme un sophiste. Ils prétendent tous les deux à un savoir encyclopédique et livresque. Il veut former Gertrude comme les sophistes voulaient donner une culture intellectuelle aux jeunes. Le pasteur essaie d'abuser une aveugle comme les sophistes abusaient les jeunes Athéniens.

Socrate arrive justement à cette époque où la charlatanerie commence à transparaître derrière la sincérité. Il est celui qui remet en question ces charlatans, car il est formé à l'art de la dialectique ou science des contradictions. Il est un raisonneur, ami du paradoxe. Il se plaît à prendre le contrepied des idées reçues.

2.1.4. Socrate et Gertrude

Quant à Gertrude, assume-t-elle le rôle de l'ironiste Socrate? Effectivement, on peut le penser. Gertrude est aussi un personnage qui met en question ce pasteur charlatan. Elle est un prétexte pour créer au sein de l'ouvrage de Gide l'art de la dialectique, qui montre la duplicité du pasteur. Elle accepte également d'être traitée en élève, et en élève naïve comme Socrate joue au naïf devant son interlocuteur gonflé d'un faux savoir, en prenant l'air admiratif. La seule différence est que Socrate est déjà formé en tant que philosophe, Gertrude ne l'est pas réellement, mais elle est présente quand même pour faire parler le pasteur, même si ce n'est pas aussi consciemment que Socrate.

Il est à la fois possible de prendre et de ne pas prendre au sérieux l'ignorance de Gertrude comme celle de Socrate. Dans cette position extrême de Gertrude similaire à celle de Socrate, savoir que l'on est ignorant, c'est le début de la connaissance. Kierkegaard pense, par ailleurs, que c'est cette connaissance qui était justement l'ironie de Socrate[106].

Lorsque Gertrude et Socrate engagent leur partenaire à répondre à leurs questions apparemment naïves, à l'insu de leur interlocuteur, le processus ironique est déjà déclenché et en arrivant ainsi à les manipuler, ils commencent à recueillir le résultat qu'ils attendaient: les contradictions. Platon a intégré un personnage philosophe qui fait

106- Soren Kierkegaard, Le Concept d'Ironie constamment rapporté à Socrate, op. cit., p.43.

semblant de ne rien savoir. Symboliquement parlant, on peut envisager Gertrude comme un personnage allégorique de la feinte de Socrate afin de créer une dialectique entre le pasteur et Gertrude. Gide met en scène cette fille ignorante et atteinte de cécité, qui désire apprendre avec le pasteur afin de rendre manifestes les erreurs de ce religieux par des questions adroites.

A la fin du concert de Neuchâtel, où l'on jouait "La Symphonie pastorale" de Beethoven, un dialogue s'instaure entre Gertrude et le pasteur. Elle lui avoue qu'elle comprend tout de suite lorsqu'il ment. Car elle avait immédiatement senti à sa voix, qu'il ne lui avait pas dit la vérité, lorsque le pasteur avait pleuré après les reproches de sa femme. Elle ajoute:

"- Il ne faut pas chercher à m'en faire accroire, voyez-vous. D'abord parce que ça serait très lâche de chercher à tromper une aveugle... Et puis parce que ça ne prendrait pas." (p.57)

Lorsque Gertrude lui pose la question suivante:

"- Dites-moi, pasteur, vous n'êtes pas malheureux, n'est-ce pas?"è

Le pasteur lui répond qu'il ne l'est pas. Alors, Gertrude reprend la question sous une autre forme:

"- Vous pleurez quelquefois, pourtant?

-J'ai pleuré quelquefois.

-Pas depuis la fois que j'ai dit?

- Non, je n'ai plus repleuré, depuis.

- Et vous n'avez plus eu envie de pleurer?

- Non, Gertrude.

- Et dites ... est-ce qu'il vous est arrivé, depuis, d'avoir envie de mentir?

- Non, chère enfant." (p. 58)

Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, lorsque l'on prend la parole, *"la règle générale est de se présenter implicitement comme énonçant la vérité, ou du moins comme croyant sincèrement la dire*[107]*."* C'est cet engagement implicite de respecter le principe de vérité qui est selon elle la condition première de la communication. Elle ajoute par ailleurs que c'est sur ce principe essentiel que se fonde la possibilité de mentir avec succès étant donné que l'engagement de respecter le principe de vérité, autrement dit le contrat de vérité, reste alors implicite entre les partenaires. Il n'est donc pas jugé nécessaire de leur part de formuler explicitement le principe

107- Catherine Kerbrat-Orecchioni, L'Implicite, Paris, Armand Colin, 1986, p.205.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

de sincérité. Elle signale d'autre part que *"le discours mensonger constitue une rupture de foi qui risque constamment de ruiner le principe même de la discursivité*[108]*."*

Après avoir fait promettre au pasteur de lui dire la vérité et de ne pas chercher à la tromper, Gertrude lui demande si elle est jolie. Cette brusque question interloque le pasteur. C'est là que les questions de Gertrude révèlent l'hypocrisie et les mensonges de celui-ci. Car ce dernier répond qu'il n'a pas à s'inquiéter de la beauté des visages. La beauté des âmes lui suffit. Il finit par lui avouer qu'elle est jolie; mais rien n'échappe à Gertrude. Le pasteur l'avait déjà appelée "ma chérie", puis "mon enfant" puis "Gertrude" et il passe maintenant du tutoiement "que **t**'importe de le savoir?" au vouvoiement "**vous** savez bien que vous êtes jolie", dans une déclaration dont l'évidence laisse la jeune fille "très grave et silencieuse". Même si le pasteur diffère ses réponses, biaise et ruse, les détails qui désignent son amour sans le nommer sont perceptibles: "rougeur, brusquerie, baisement de main, etc." (pp. 57-58) En fait, le pasteur est un hypocrite, étant donné qu'il cache à Gertrude, non seulement la laideur du monde et le péché, mais aussi la beauté de la jeune fille.

Les questions de Gertrude mettent justement en évidence dans ce passage comment un pasteur peut mentir d'abord à lui-même puis aux autres, et comment il cherche à lutter contre ses pulsions et à les accorder avec ses principes moraux et religieux.

2.1.5. L'ironie dialogique

Avant d'étudier "le mécanisme de l'ironie"[109] dans les discussions entre les personnages, il faut signaler que l'ironie des personnages, en tant qu'utilisateurs du langage, occupe une place importante dans cet ouvrage. En effet, ils se livrent souvent à une ironie verbale. Le pasteur(pp.74-75) se moque de son fils, affiche sa supériorité sur lui. Comme on le verra ultérieurement, la femme(pp. 87-89) du pasteur se moque de son mari, elle lui fait toujours sentir sa supériorité.

Lorsque l'on étudie La Symphonie pastorale d'un point de vue formel, même si la forme littéraire du journal domine toute l'oeuvre, cependant dans celle-ci, les dialogues occupent une place primordiale. Autrement dit, une grande partie de l'œuvre est présentée sous la forme

---

108- Ibid., p.206.

109- Francis Debyser, "Les mécanismes de l'ironie", Lectures III, no9, pp.141-157.

d'un récit dialogique. Comme dans chaque ouvrage ironique, dans La Symphonie pastorale de Gide aussi, on peut repérer trois instances: 1) un locuteur2) un narrateur 3) un auteur.

Amélie et Gertrude dialoguent avec le pasteur comme un "Socrate" dialoguant avec les sophistes Euthydème ou Dionysodore.

Un narrateur pasteur rapporte dans son journal, par écrit, les discussions entre Gertrude et lui ou entre Amélie et lui comme un narrateur-Socrate rapportant oralement à Criton le dialogue qui s'était déroulé la veille. Enfin, un auteur qu'il faut distinguer à la fois des personnages et du narrateur: dans l'un Gide, dans l'autre Platon.

Dans La Symphonie pastorale, la forme du dialogue n'est pas devenue par hasard prédominante; on peut sans doute y voir une raison plus profonde: l'influence de Socrate dont l'art bien connu de tout le monde est celui d'interroger. L'entretien entre les personnages de Gide est également conçu sous forme de questions et de réponses.

Kierkegaard distingue deux types de questions: dans le premier, on interroge dans l'intention d'obtenir une réponse qui donne *"pleine satisfaction, de sorte que plus on interroge, plus aussi la réponse prend de profondeur et d'importance*[110]." Dans le deuxième, on interroge *"non pas en vue de la réponse, mais pour épuiser par ses questions le contenu apparent, et laisser un vide*[111]." En fin de compte, le premier type de questions est qualifié de méthode spéculative, le second de **méthode ironique**. C'est cette dernière méthode qui était surtout pratiquée par Platon et Gide.

Voyons maintenant comment l'interrogation de Gertrude laisse un vide, comment son attitude devient déconstructive et comment son discours recèle un aspect polémique.

Lorsque le pasteur et Gertrude se promènent dans un jour très euphorique et printanier, on assiste à une scène très théâtrale dans la mesure où les jeux de mots constituent un support essentiel du dialogue entre ces deux personnages.

C'est Gertrude qui entame la première le dialogue. Au lieu de poser une question directe *"m'aimez-vous?"* elle demande: *"croyez-vous qu'il sache que vous m'aimez?"*

110- Soren Kierkegaard, Le Concept d'Ironie constamment rapporté à Socrate, op. cit., p.35.

111- Idem.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Ainsi par deux verbes intermédiaires, la question est adoucie. Celle-ci est une invitation indirecte à une déclaration que le pasteur évite soigneusement d'avouer. Le pasteur, très ému, joue sur le double sens du verbe "aimer" pour dévier le sens fort auquel Gertrude se réfère:

"Mais tout le monde, Gertrude, sait que je t'aime." (p. 123)

Il passe ainsi au sens affaibli et banal du verbe "aimer". Gertrude lui objecte:

"Non, non; vous ne répondez pas à ma question." (p.124)

Elle utilise une deuxième tactique, cette fois-ci, en utilisant le verbe "savoir":

" -Ma tante Amélie sait cela; et moi je sais que cela la rend triste." (p.124)

Le pasteur reprend le dernier mot pour protester d'une "voix malassurée":

"Elle serait triste sans cela." (p.124)

Gertrude continue à mener le jeu en jouant cette fois sur les deux sens du mot "charité" (amour de Dieu, ou simple pitié).

Le pasteur répond à la question de Gertrude:

"- Est-ce par charité que vous m'aimez?

-Tu sais bien que non, ma Gertrude." (p.127)

Alors, Gertrude en déduit que si le pasteur ne l'aime pas par charité, c'est que *"leur amour échappe aux lois de Dieu."*

Lorsque le pasteur reprend la question pour fuir son aveu:

"Gertrude ..., tu penses que ton amour est coupable?"

celle-ci réctifie *"que notre amour ..." (p.128)* pour avouer le sien.

A partir de ces dialogues, Gide montre encore une fois comment le pasteur cherche à dévier les questions de Gertrude. Il s'ensuit que le pasteur falsifie, manipule non seulement les références bibliques mais aussi les paroles de son interlocutrice. Il est donc un excellent beau parleur comme un sophiste. Dans ce passage, l'ironie est une utilisation particulière de la dialectique sous forme de dialogues. La dialectique se présente ici comme un jeu de contradictions dans une intention satirique afin de dévoiler l'hypocrisie du pasteur en montrant le contre-pied de ses arguments. Gide pratique donc l'ironie socratique dans La Symphonie pastorale comme le sceptique pratique le doute pour faire tomber le masque du pasteur.

Gertrude signale par ailleurs que le pasteur l'a laissée dans l'ignorance pour préserver son bonheur:

"Il y a bien des choses, je le sais, que vous ne me faites pas connaître, par peur de m'inquiéter ou de me faire de la peine; bien des choses que je ne sais pas. Tout le bonheur que je vous dois me paraît reposer sur de l'ignorance." (p.124)

En revanche, Gertrude refuse un bonheur dans l'ignorance. Elle ne tient pas à être heureuse. Elle préfère savoir. Elle précise qu'il y a beaucoup de choses, de tristes choses qu'elle ne peut pas voir, mais qu'il n'a pas le droit de la laisser ignorer. Elle commence à devenir plus lucide et en fin de compte, elle conclut que le monde n'est pas si beau que le pasteur le lui a fait croire. Ainsi tout ce que le pasteur essaie de raconter à cette jeune fille devient subjectif et la voix de Gertrude est donc là pour prouver la relativité du discours du religieux.

2.1.6. Le langage hypocrite et menteur vs le langage ironique

Dans le temps que Gertrude a passé à la clinique, elle a lu, ou plutôt, elle a fait lire à Jacques des passages de la Bible qu'elle ne connaissait pas encore. Même si ceci peut paraître bien étrange pour un protestant, le pasteur ne lui avait jamais lu certains passages en prétextant que ceux-ci pouvaient déranger le bonheur d'une aveugle[112]. Le pasteur lui-même confirme bien qu'il a mis entre les mains de Gertrude *"les quatre évangiles, les psaumes, l'apocalypse et les trois épîtres de Jean où elle peut lire: "Dieu est lumière et il n'y a point en lui de ténèbres." (pp.107-108)* Il signale bien encore dans ce passage qu'il se refuse à donner à Gertrude les épîtres de Paul pour ne pas l'inquiéter étant donné que celle-ci est aveugle et qu'elle ne connaît pas le mal. A en croire le pasteur, *"le parfait bonheur de Gertrude, qui rayonne de tout son être, vient (d'ailleurs) de ce qu'elle ne connaît point le péché." (p.107)*

Le verbe "choisir" revient plusieurs fois dans le discours du pasteur:

*"Il reproche de **choisir** dans la doctrine chrétienne "ce qui (lui) plaît." Mais je ne **choisis** pas telle ou telle parole du Christ. Simplement entre le Christ et Saint Paul, je **choisis** le Christ." (pp.104-105)*

---

112. "Il va sans dire que Gertrude était très avide de lectures; mais, soucieux d'accompagner le plus possible sa pensée, je préférais qu'elle ne lût pas beaucoup- ou du moins pas beaucoup sans moi- et principalement la Bible." (p.67)

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

La réitération du verbe "choisir" trois fois confirme encore que le pasteur dévie, interprète les paroles de Dieu à sa guise, il les exploite pour duper la jeune aveugle. La comparaison de Jankélévitch décrit bien le comportement trompeur du pasteur envers Gertrude:

> *"Le mensonge est une lourdeur; il attache une pierre au cou de sa victime pour la noyer, au lieu que l'ironie tend la perche à celui qu'elle égare*[113]."

A la suite de la tentative de suicide de Gertrude en se jetant à la rivière, le pasteur s'interroge en disant que celle-ci avait peut-être "découvert un secret":

> *"Et pourtant, si tant est qu'elle a voulu cesser de vivre, est-ce précisement pour avoir* ***su? Su*** *quoi? Mon amie, qu'avez-vous donc* ***appris*** *d'horrible? Que vous avais-je donc* ***caché*** *de mortel, que soudain vous aurez pu* ***voir?"*** *(p.140)*

Dans ce passage aussi, les verbes "savoir", "cacher", "découvrir le secret", "voir", "apprendre" justifient encore une fois que le pasteur n'a pas cessé de mentir à Gertrude depuis le début du roman.

Marc Dambre considère d'autre part cet ouvrage de Gide comme "un diptyque du mensonge à soi" et signale que *"La Symphonie pastorale répond à cette sympathie*[114] *par* ***une ironie dirigée contre un menteur****, parce que tout dans la vie de Gide lui rend le mensonge de plus en plus intolérable*[115]."

Jusqu'à maintenant, nous avons utilisé fréquemment les termes "hypocrite, menteur, faux-monnayeur, falsificateur" pour qualifier le pasteur qui, rappelons-le, n'est pas prénommé mais réduit à sa fonction de religieux. Il faut maintenant faire une distinction entre l'hypocrite, le menteur et l'ironiste bien qu'il soit possible de remarquer parfois une certaine ressemblance superficielle entre ces caractères-là et l'ironiste.

Lorsque Kierkegaard distingue l'ironiste de l'hypocrite, il signale que *"l'hypocrite, quoique méchant, s'efforce constamment de paraître bon. Mais (...) l'ironiste s'applique toujours simplement à paraître différent de*

113- Vladimir Jankélévitch, L'Ironie, op. cit., 67.

114- Dans son Journal, Gide explique pourquoi il a arrêté le "Carnet Vert" depuis huit mois en février 1918:
"Je me suis effrayé non point d'elle, mais de la peur que certains amis en avaient. O mon coeur! durcis-toi contre cette ***symphathie*** *ruineuse, conseillère de tous les accomodements", op.cit., p.603.*

115-Marc Dambre, La Symphonie pastorale d'André Gide, op. cit., p.48.

ce qu'il est réellement; chez lui, le sérieux masque la plaisanterie et la plaisanterie le sérieux [116]."

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Même si le pasteur qualifie le discours d'Amélie d'"énigmatique" et de"mystérieux"(pp.86-87) et qu'il *"a horreur du mystère et, par principe, (il) (se) refuse aux sous-entendus."*(p.87), c'est le discours d'Amélie qui est réellement ouvert, pénétrable et transparent et c'est le discours mensonger du pasteur qui est clos, opaque et impénétrable dans la mesure où ce menteur ne se préoccupe que d'épaissir l'alchimie de son discours pour en faire un écran opaque et un pseudonyme impénétrable tandis que le discours ironique d'Amélie n'a pour seul souci que de rendre son énoncé plus transparent; si transparent, si mince, si diaphane que son interlocuteur puisse lire en filigrane son sous-entendu[117] ironique. Par conséquent, le pasteur menteur s'exprime pour voiler la vérité mais, l'ironiste Amélie voile son discours afin de mieux le suggérer.

Amélie et le pasteur ont tous deux un masque, mais le masque[118] du menteur est destiné à brouiller les pistes comme celui d'un gangster dans les romans policiers alors que celui de l'ironiste a une transparente opacité étant donné qu'il est destiné à dérouter son interlocuteur pour lui faire mieux insinuer son véritable énoncé. Le menteur est donc un mauvais conducteur alors que l'ironiste Amélie est une bonne conductrice pour mettre l'interlocuteur sur la bonne voie. Mais c'est à l'interlocuteur de savoir profiter de ces bonnes pistes.

Le pasteur fait le jeu du tricheur, en faisant prendre son discours pour de l'argent comptant, tandis qu'Amélie fait le jeu de la vérité et elle ne veut pas que l'on prenne tout à la lettre, en invitant son partenaire aux jeux d'esprit. Il s'ensuit que même s'il s'agit dans l'ironie et dans le mensonge, d'un jeu, celui d'Amélie est un jeu moral et loyal alors que celui du pasteur est un jeu immoral dans la mesure où l'un a une mauvaise foi, l'autre une bonne foi. C'est donc la qualité de l'intention bienveillante chez Amélie, malveillante chez son mari, qui distingue essentiellement ces deux personnages l'un de l'autre. De surcroît, le jeu

---

116- Soren Kierkegaard, Le Concept d'Ironie constamment rapporté à Socrate, op. cit., p. 232.

117- Voir à ce sujet l'article de François Recanati, "Insinuation et sous-entendu", Communication, no30, 1979, pp.95-106.

- Voir aussi l'article d'Oswald Ducrot, "Présupposés et sous-entendus", Langue française, no4, 1969, pp.30-43.

118- C'est ce masque d'hypocrisie qui oppose justement d'une manière diamétrale le curé de Bernanos dans son Journal d'un curé de campagne au pasteur de Gide.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ
d'Amélie est fécondant, étant donné qu'elle essaie d'accoucher l'esprit de son mari en lui faisant sous-entendre ce dont il s'agit réellement dans le comportement de celui-ci. Quant au jeu du pasteur, il est stérilisant puisque celui-ci essaie de duper la jeune aveugle. En cherchant à exploiter la tendance naturelle à croire de Gertrude, le pasteur abuse cette tendance naïve vers ses propres fins égoïstes. Il s'agit là encore d'un abus de confiance et d'une escroquerie.

Le pasteur menteur n'est pas en véritable contact communicationnel avec son interlocutrice Gertrude alors que l'ironiste Amélie essaie au moins de faire honneur à la finesse de l'esprit de son mari en cherchant avec celui-ci un véritable dialogue, même s'il n'existe pas une complicité, un consentement, une estime mutuelle afin que le processus de l'ironie puisse s'effectuer comme il faut. Dans le processus de mensonge du pasteur envers Gertrude, ce consentement mutuel, cette corrélation bilatérale n'existent pas et ne peuvent pas non plus exister. Car dans ce dernier cas, il s'agit surtout d'une relation unilatérale puisque l'un est trompeur, l'autre trompé. Le but du pasteur est d'empêcher l'accès de Gertrude à la vérité. Celle-ci signale d'ailleurs:

> *"Il y a bien des choses, je le sais, que vous ne me faites pas connaître, par peur de m'inquiéter ou de me faire de la peine; bien des choses que je ne sais pas, de sorte que parfois..." (p.124)*

Un peu plus loin, elle rappelle clairement au pasteur qu'elle ne tient pas à être heureuse. Elle préfère savoir. Elle dit bien que le pasteur n'a pas le droit de la "laisser ignorer" et que le monde entier n'est pas si beau que celui-ci le lui "fait croire". (p.125)

Comme on va aussi le remarquer dans ses dialogues avec Gertrude, le pasteur déjoue le jeu de la jeune fille sans que celle-ci lise dans le sien. La transparence du code du pasteur est donc à sens unique. Dans l'acte du mensonge, le pasteur adhère à son intérêt égoïste, car il n'arrive pas à se détacher complètement de son égo, toute son action est guidée par des ressorts très personnels sous prétexte de la charité chrétienne.

Le mensonge n'est donc pas, comme dans l'acte de l'ironie, capable de vérité, de distance et de désintéressement. Chez le pasteur, c'est la raison pour laquelle, l'hypocrisie devient une sorte de sincérité innocente. Celui-ci a donc une mauvaise bonne-conscience.

Comme le signale Jankélévitch:

> *"En vérité, l'ironie est une pseudo-pseudologie, un mensonge qui se détruit lui-même comme mensonge en se proférant, et désabuse*

MARMARA UNIVERSITESI YAYINLARI

l'abusé, et détrompe le trompé, ou plutôt laisse à ce soi-disant trompé les moyens de se détromper lui-même[119]."

Cette citation justifie encore une fois que le pasteur est donc un hypocrite par excellence étant donné qu'il s'efforce constamment de donner une bonne image de lui-même et du monde. Quant à la différence primordiale entre le menteur et l'ironiste, le pasteur veut faire penser le contraire de ce qu'il pense, comme le menteur. L'ironiste veut faire penser le contraire de ce qu'il dit mais pas de ce qu'il pense[120]. L'ironie est donc un mensonge mais c'est un mensonge qui se dénonce lui-même. H. Paul Grice précise aussi que l'ironie est un cas de violation ouverte d'une maxime de conversation. Selon le principe de ce pragmaticien, pour qu'une conversation puisse atteindre le but désiré, le locuteur doit obéir à quatre règles: une règle de quantité, une règle de qualité, une règle de relation et une règle de modalité. Lorsqu'il s'agit d'une ironie par anthiphrase, les règles de qualité et de modalité sont violées puisque selon la règle de qualité, il faut que notre contribution soit véridique et il ne faut pas affirmer ce que nous croyons être faux. Ainsi Grice conçoit aussi l'ironie comme une insincérité provoquant une "implicature" particulière qui est la proposition contradictoire de celle qui est énoncée. Selon la règle de modalité, Grice note qu'il faut être clair et éviter de s'exprimer avec obscurité. L'ambiguïté ironique est donc contraire au principe de coopération. L'ironie ainsi définie se trouve donc assimilée aux actes de langage indirects qui recourent aux procédés des énoncés obliques. Dans La Symphonie pastorale, le cas du pasteur peut être effectivement montré comme un exemple d'insincérité. Mais son insincérité se distingue de l'ironie puisqu'elle ne se signale pas comme telle. Le problème est alors de savoir comment l'auteur peut indiquer au récepteur que le pasteur ne parle pas sincèrement. C'est là que les indices de l'ironie deviennent nécessaires afin d'assurer la bonne communication du message et de faire en sorte que le lecteur ne prenne pas à la lettre l'énoncé du pasteur.

Par conséquent, le pasteur ne peut pas être considéré comme un personnage exlusivement ironiste. Même s'il arrive à ce personnage aussi de recourir rarement à cette figure, si le souci moral intervient dans le processus de l'ironie, on peut même dire que l'ironie exploitée par celui-ci

---

119- Vladimir Jankélévitch, L'Ironie, op. cit., p.60.

120- En analysant l'insincérité ironique qui se distingue du mensonge, Catherine Kerbrat-Orecchioni schématise ainsi cette comparaison entre le menteur et l'ironiste:
" *-Le menteur dit A, pense non-A et veut faire entendre A.*
-L'ironiste dit A, pense non-A et veut faire entendre non-A."
"Problèmes de l'ironie", op. cit., p.13.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

à l'égard de sa femme et de son fils est une ironie odieuse et basse alors que l'ironie d'Amélie nous paraît savoureuse avec ses finesses d'esprit et sa compétence rhétorico-pragmatique.

2.1.7. Le langage hypocrite et menteur vs le langage naturel

Doris Kadish montre bien dans son article "Journal de la nature et nature du journal dans La Symphonie pastorale"[121] que la voix de la femme joue ici un rôle primordial. Gertrude possède les qualités nécessaires pour comprendre et capter le caractère de la nature. Elle a un contact réel et un rapport privilégié avec la nature alors que le pasteur voit plutôt la femme que la nature. Même si le pasteur s'efforce de supprimer ses désirs en les niant, la sensualité latente du pasteur continue à trouver sa propre expression métaphorique quand il s'agit de *"réveiller l'eau dormante"* (p.42) et de *"la manière dont la neige fond." (p.44)* Il est même possible de dire que le journal du pasteur exprime tout au long de ce récit quelle tention existe entre la spiritualité et la sensualité. Toutes les allusions métaphoriques concernant le rapport de Gertrude avec l'eau révèlent un érotisme à peine voilé:

> *"(...) Entendant le chant des oiseaux, elle l'imaginait alors un pur effet de la lumière, ainsi que cette chaleur même qu'elle sentait caresser ses joues et ses mains, et que, sans du reste y réfléchir précisément, il lui paraissait tout naturel que l'air chaud se mît à chauffer, de même que l'eau se met à bouillir près du feu." (p.45)*
>
> *"Je vois un grand fleuve de lait fumeux, brumeux, couvrant tout un abîme de mystère, un fleuve immense, sans autre rive que, là-bas, tout au loin devant nous, les belles Alpes éblouissantes ..." (pp.93-94)*

Comme la neige fond doucement, Gertrude fond également, après l'écoute de La Symphonie pastorale de Beethoven, sous l'amour du pasteur. On la voit presque *"noyée dans l'extase." (p.55)*

Lorsque l'on compare le langage du pasteur et celui de Gertrude, il s'ensuit que Gertrude a toujours le même langage naturel et sensuel. Autrement dit, elle représente la sensualité. Quant au pasteur, son langage est mental, appauvri, tourmenté, hypocrite et menteur.

---

[121]- Doris Kadish, "Journal de la nature et nature du journal dans La Symphonie pastorale", Bulletin des Amis d'André Gide, avril-juillet 1989, pp.267-276.

Kadish pense que "*Gide aurait voulu la voix de Gertrude dans le texte pour renforcer sa représentation ironique du pasteur*[122]."

Dans La Symphonie pastorale de Gide, c'est la dialectique de ces deux langages antithétiques qui fait naître l'ironie dialogique. Cette ironie par dialectique invite le lecteur à percevoir le caractère insolite des contradictions internes du pasteur et à soumettre la situation de ce personnage à la critique. La difficulté de la perceptibilité de cette ironie appartient à sa nature même de n'être reconnue telle que par l'intervention extérieure du lecteur et elle est toujours soumise à notre jugement critique.

On peut en conclure que, Gide a, en fait, davantage fait entendre sa voix dans celle de la jeune fille que dans celle du pasteur. Car la sensualité et la sensibilité de Gertrude envers le nature sont aussi celles que Gide possédait. Celui-ci a donc besoin des voix de femmes pour exprimer ses désirs. Intervient alors l'instance de l'auteur que l'on avait signalée précédemment.

122- Ibid., p.272.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

CHAPITRE DEUXIEME: LES VARIANTES DE L'IRONIE

2.2.1. Les communications ironiques

René Schaerer voit dans la réalisation de l'ironie une relation nécessaire en trois termes: deux sujets et un objet[123]. Dans La Symphonie pastorale, le premier sujet est Amélie étant donné que c'est elle qui est la plus ironiste de ce récit. Le deuxième est le pasteur puisque c'est lui qui est le plus ironisé dans cet ouvrage. La duplicité du pasteur est la matière même de l'ironie. Comme on vient de le noter, on peut appliquer cette relation à Jacques, à son père, et à Gertrude aussi. Mais, nous prenons surtout comme exemple le cas le plus intéressant et le plus frappant de ces relations: celui d'Amélie.

Les rapports qui unissent ces trois termes peuvent être schématisés en quatre possibilités:

La première: Amélie n'est pas ironique et le pasteur ne sent pas l'ironie. Nous sommes obligés d'exclure immédiatement ce cas, puisque l'ironie n'existe nulle part.

La deuxième possibilité: Amélie n'est pas ironique, mais le pasteur croit qu'elle l'est. Ce cas n'est pas valable non plus pour le pasteur dans la mesure où il n'est pas un personnage sensible qui s'imagine facilement qu'on ironise sur lui.

La troisième possibilité: Amélie est ironique, et le pasteur s'en rend compte. Comme on le verra dans les exemples que nous citerons plus loin, même si le pasteur utilise les mots "ironie", "insinuation", "sous-entendu", "grief" pour qualifier d'ironique le discours d'Amélie, il

---

123- René Schaerer, "Le mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique", op. cit., p. 183.

n'est pas réellement en contact communicationnel avec sa femme et il n'arrive pas à saisir vraiment les connotations de l'ironie de la pastoresse. C'est un cas qui nous occupera partiellement. Car, on remarque cette situation ironique, dans les scènes où un dialogue de sourd s'installe entre le pasteur et sa femme Amélie. Cette scène explique donc le décalage montrant l'incommunicabilité des êtres.

La quatrième possibilité: Amélie est ironique, mais le pasteur ne perçoit pas l'ironie. Ce cas révèle chez le pasteur ironisé un certain manque de lucidité et de sensibilité, autrement dit, c'est la marque de son aveuglement. L'ironie reste alors intérieure à Amélie. Elle n'est démasquée que par un tiers, c'est-à-dire le lecteur. Car le pasteur est insensible aux intentions de sa femme. L'ironie n'atteint son but que dès l'instant où le lecteur devient sensible à ce jeu de l'ironiste.

2.2.2. Le personnage le plus ironiste

Lorsque, pour la première fois, depuis leur mariage, Amélie ne vient pas à la communion, le jour de Pâques, le pasteur dit qu'il connaît trop bien son épouse pour n'avoir pas su voir *"tout ce qu'il entrait de reproche indirect dans sa conduite." (p.102)*

Il nous signale ainsi déjà le caractère "ironiste" de sa femme. Le pasteur précise, d'autre part, qu'il n'arrive jamais à sa femme de le désapprouver ouvertement, mais elle tient à lui marquer son désaveu par *"une sorte d'isolement." (p.103)* Cette attitude est bien aussi une attitude critique et ironique étant donné que le pasteur la qualifie de "grief". (p.103)

La scène où le pasteur prend le thé avec sa femme est un exemple intéressant de l'ironie dialogique. Les dialogues entre eux montrent le mur d'incompréhension de ce couple. Amélie s'affirme comme un personnage ironisant et elle essaie de faire prendre conscience à son mari de son aveuglement devant ses sentiments. Ce passage nous permet de mieux connaître le vrai visage d'Amélie étant donné que l'auteur renverse avec une certaine ironie, l'opinion que nous nous faisions d'elle au début du livre. Maintenant, nous pouvons un peu mieux interpréter le silence d'Amélie à l'égard de son mari qui rentrait du concert de Neuchâtel où l'on jouait justement La Symphonie pastorale qui donne son titre à cet ouvrage. Au retour, la pastoresse avait montré une grande indifférence envers Gertrude puis avait reproché à son mari de se dévouer plus pour une aveugle comme il ne l'avait jamais fait pour aucun des siens. Aussitôt rentré, Amélie trouve le moyen de lui faire sentir qu'elle désapprouve l'emploi de sa journée. Elle ne lui fait pas de reproches

directes mais son silence même, selon le terme du pasteur, est accusateur. Ou lorsqu'elle ne demeure pas silencieuse, *"elle semble mettre une sorte d'affectation à ne parler que des choses les plus indifférentes." (p.60)*

Les arguments et les justifications fournis par le pasteur ne reflètent que la focalisation interne de ce personnage. Le pasteur ne fait que se mentir à lui-même et aux autres, il essaie de renverser la situation en cherchant à trouver des raisons pour accuser le comportement d'Amélie. Maintenant, nous ne sommes plus dupes des faux arguments de cet imposteur au point de comprendre qui a tort, qui a raison.

2.2.3. Le silence

Le silence , en tant que procédé d'ironie, pousse plus loin encore la provocation puisqu'il est un moyen de rompre ou de suspendre la communication. Jean-Jacques Robrieux précise que*"ce type d'argument est tantôt un moyen d'esquiver les débats sérieux par la dérision, tantôt au contraire une manière de les transcender*[124]*."* Il distingue deux utilisations de ce procédé: l'un, en dialectique, l'autre, dans le discours oratoire. Dans le premier cas, le silence sert à désarmer *"l'adversaire en mettant les rires de l'auditoire au service de l'orateur; dans le second, il s'efforce plutôt de faire comprendre une idée par des procédés agréables et brillants*[125]*."*

Dans le cas du pasteur, l'argument du silence exploité par Amélie joue sur l'émotivité. Il ne fait ni rire ni sourire, il embarrasse. L'attitude silencieuse d'Amélie consiste à ne pas répondre aux propos accusateurs de son mari en restant indifférente à son égard. Par ces gestes de dédain, Amélie fait sous-entendre à son mari par une formule du type: "Je n'ai aucune déclaration à vous faire à ce sujet." Dans ces cas, Amélie accusée, ou celle que le pasteur prétend mettre en difficulté, écrase son mari de son mépris. Ainsi la position d'Amélie paraît à elle-même assurée: elle n'a même pas besoin de plaider, puisque la cause est déjà entendue et le message est tansmis. Son indifférence silencieuse et méprisante vise d'autre part à assujettir son mari et à l'humilier.

Jean-Jacques Robrieux donne l'exemple de Pyrrhus au sujet de l'utilisation du silence ironique:

124- Jean-Jacques Robrieux, Eléments de Rhétorique et d'Argumentation, Paris, Edition Dunod, 1993, p.176.
125- Idem.

"Ainsi Pyrrhus qui veut épouser Andromaque, souffre d'autant plus du mutisme de cette dernière qu'il sait que sa passion pour une Troyenne est politiquement coupable:

"Donnez-moi tous les noms destinés aux parjures:

Je crains votre ***silence****, et non pas vos injures;*

Et mon coeur, soulevant mille secrets témoins,

M'en dira d'autant plus que vous m'en direz moins."

(Racine, Andromaque, acte IV, scène 5.)

Robrieux signale d'autre part que l'argument du silence peut être une prudence diplomatique, une manière de tenir sa langue pour ne pas annoncer des propos désagréables. Il pense que ce silence n'en est pas moins critique et même assez redoutable dans la mesure où il ne donne pas prise à la réplique. Il appelle ce genre de silence "l'argument du sous-entendu: celui du **"oui, mais..."** ou du **"je ne dis pas cela , mais**...[126]" Selon J. Robrieux[127], Alseste, qui n'ose pas dire d'emblée à Oronte que son sonnet n'est pas bien réussi, s'exprime à demi-mot et par un autre poète interposé. Son acte de retenue est un bon exemple de cet argument du sous-entendu.

Même si le pasteur estime que sa femme n'est pas capable de le comprendre, c'est lui-même qui est incapable de comprendre ce silence ironique de la pastoresse qui est une négativité s'opposant aux paroles hypocrites du pasteur. Ce silence dédaigne les arguments de ce faux-

---

126- Ibid., p.177.

127- Ibid., p.177: "ORONTE. - Est-ce que vous voulez me déclarer par là
Que j'ai tort de vouloir...
ALCESTE. - **Je ne dis pas cela;**
Mais, je **lui** disais, moi, qu'un froid récit assomme,
Qu'il ne faut que ce faible à décrier un homme,
Et qu'eût-on d'autre part cent belles qualités,
On regarde les gens par leurs méchants côtés.
ORONTE.- Est-ce qu'à mon sonnet vous trouvez à redire?
ALCESTE.- **Je ne dis pas cela; mais** pour ne point écrire,
Je **lui** mettais aux yeux comme, dans notre temps,
Cette soif a gaté de fort honnêtes gens.
ORONTE.- Est-ce que j'écris mal? et **leur** ressemblerais-je?
ALCESTE.- **Je ne dis pas cela. Mais enfin, lui** disais-je,
Quel besoin si pressant avez-vous de rimer,
Et qui diantre vous pousse à vous faire imprimer?"
Molière, Le Misanthrope, acte I, scène 2.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

monnayeur. Le pasteur décrit Amélie comme un personnage infiniment négatif. Kierkegaard signale que, selon Hegel, *"l'ironie est une négativité infinie et absolue*[128]*."*

Le caractère du point de vue d'Amélie est donc une négativité ironique. Toutes ses réflexions et attitudes négatives de Gertrude étaient une protestation contre les raisons du pasteur afin de déterminer la subjectivité et la relativité de ses arguments.

Dans la scène où le pasteur et sa femme prennent le thé, Amélie parle peu mais elle dit beaucoup de choses pour celui qui sait comprendre. Jankélévitch définit ainsi le silence ironique:

> *" Il y a un silence ironique qui décourage l'injustice en faisant vide autour d'elle et qui la laisse mourir d'inanition dans le néant de sa victoire sans ennemis; l'injustice meurt d'avoir trop raison*[129]*."*

Tel le silence d'Amélie devant son mari accusateur. Il s'ensuit que l'ironie, à sa manière, peut être une *"oraison de silence qui déjoue les pièges*[130]*."*

Jankélévitch signale d'autre part que l'emphase[131] qui signifie peu en disant beaucoup est le régime du gaspillage. Quant à la litote, elle signifie beaucoup en disant peu, elle devient au contraire le régime de l'économie et la plus grande densité spirituelle.

2.2.4. Les allusions

Quant à l'allusion[132] ironique, Jankélévitch dit qu'elle n'est autre chose que la réticence qui fait comprendre le sens à demi-mot, qui nous parle à mots couverts. L'ironiste est donc essentiellement allusif. Gide sait qu'on n'a pas besoin de tout dire, il fait confiance à son lecteur pour faire saisir le sens. L'ironie est donc une voie indirecte et oblique. Ce détour est encore une forme litotique. Sa manière n'est pas encyclopédique

---

128- Soren Kierkegaard, Le Concept d'Ironie constamment rapporté à Socrate, op. cit., p. 234.

129- Vladimir Jankélévitch, L'Ironie, op. cit., p. 88.

130- Ibid., p. 89.

131- Ibid., p.87.

132- Ibid., pp.87-92.

Voir aussi le chapitre "Présupposés vs sous-entendus" de Catherine Kerbrat-Orecchioni, L'Implicite, op.cit., pp.25-43.

et explicite mais elliptique et implicite. Même si l'ironie trouve sa principale expression dans le langage, c'est parce que celui-ci constitue l'instrument le plus important de nos rapports sociaux; mais comme on le verra chez Amélie, elle peut se manifester sous d'autres formes bien différentes: en attitudes, gestes, mimes, grimaces, silence, etc.

Amélie évite de recourir aux reproches directes envers son mari mais son corps nous révèle mieux que ses paroles son ironie amère. Le haussement de ses épaules, le hochement de la tête, ses sourires un peu crispés du coin de la lèvre, ses lèvres serrées, le tremblemnt de ses lèvres sont les meilleurs signaux de son attitude ironique. Sa pudeur autant que sa rancoeur peuvent prouver ce comportement ironique d'une pastoresse envers son pasteur. Selon Jankélévitch, *"la pudeur est sans doute un autre nom pour cette volonté d'exprimer le plus en disant le moins, ou vice versa de laisser paraître moins d'émotion qu'on n'en éprouve*[133]*."*

2.2.5. La pudeur

Jankélévitch précise qu'*"il y a dans la pudeur, comme dans l'ironie, un principe de temps*[134]*"* dans la mesure où il y a un temps optimum pour chaque passion afin de laisser organiser nos sentiments en épaisseur. Nos sentiments ne développent pas d'un seul coup toutes leurs puissances. Ils mûrissent et s'actualisent progressivement. La pudeur est cette précaution de notre âme qui veut *"ménager les transitions, espacer les plans, empêcher l'instinct de se jeter gloutonnement sur l'amour, en brûlant les étapes*[135]*."*

Quant à la pudeur dans l'expression de l'amour, cela veut dire que l'on a peur de ne pas savoir dignement s'exprimer, de rester au-dessous des vérités du coeur et de ne pas être à la hauteur de ses sentiments.

En amortissant les chocs extérieurs, la pudeur tamise les images afin de nous permettre ainsi d'attendre le moment le plus favorable à l'épanouissement de nos sentiments. Jankélévitch précise justement que l'ironie est aussi *"une pudeur qui se sert, pour tamiser le secret, d'un rideau de plaisanteries. Elle sait que l'amour est une affaire de grande conséquence; aussi les consciences simplistes qui se pâment et*

133- Ibid., p. 87.
134- Ibid., p.165.
135- Ibid., p.166.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

s'enchantent d'elles-mêmes et se drapent dans leur sincérité sont-elles souvent les plus volages[136]."

Par conséquent, il y a bien des mots qu'il faut prononcer de temps en temps ou rarement, ou il en existe d'autres qu'il faut annoncer une fois dans la vie. L'ironiste le sait très bien étant donné qu'il existe le même rapport entre l'ironie et le persiflage qu'entre la pudeur et la pudibonderie. De même la pudibonderie se cache, sans avoir rien à cacher, de même le persiflage est une moquerie vide, une légèreté des sens et du coeur. On sait très bien qu'il existe un sérieux tout négatif qui est la frivolité même, parce qu'il va trop vite et trop à fond, parce qu'il est toujours en avance, toujours excessif. Il ne sait pas dire ce qu'il faut dire, ni quand il faut le dire: bavard au moment même où il faut rester silencieux, silencieux lorsqu'il faudrait parler. Jankélévitch précise justement que "*l'ironie, respectueuse des nuances, sait attendre l'occasion unique, exprimer l'ineffable, toucher l'intangible, atteindre l'inattingible; elle tient compte de la chronologie du coeur; fuyante elle-même, elle est organisée pour des "hapax", pour des événements fuyants et des conjonctures semelfactives*[137]."

L'ironie est donc l'esprit de finesse, la pointe délicate qui nous fait atteindre l'irréversible. Elle n'est qu'un des visages de la pudeur. Elle est un délicat maniement, le pressentiment d'une dignité spirituelle qui respecte l'autre.

2.2.6. L'attitude et les insinuations

La femme du pasteur commence à nous apparaître comme un être plus lucide, plus sensible. Nous arrivons maintenant à mieux comprendre les difficultés de communication d'une femme avec un mari dont l'aveuglement intérieur lui nuit au point de ne plus pouvoir comprendre les allusions et insinuations[138] ironiques.

Lorsque le pasteur dit à sa femme que son fils Jacques lui a parlé de son amour pour Gertrude, celle-ci lui réplique, en murmurant que c'était à prévoir. Le pasteur lui répond nerveusement:

"- *Alors tu t'en doutais? (83)*

136- Ibid., p. 167.

137- Ibid., p.168.

138- François Recanati, "Insinuation et sous-entendu", Communication, op.cit., pp.95-106.

C'est là que la pastoresse fait sa première insinuation ironique:

"- On voyait venir cela depuis longtemps. Mais c'est un genre de choses que les hommes ne savent pas remarquer." (p. 83)

Elle évite ainsi de parler en son nom, le pronom indéfini "on" devient un masque d'ironisation. Le pasteur lui objecte simplement dans la mesure où il sait qu'elle n'a pas tout à fait tort:

"- Dans ce cas, tu aurais bien pu m'avertir." (p. 84)

C'est là que le corps d'Amélie en dit plus que son discours:

"S'il fallait que je t'avertisse de tout ce que tu ne sais pas remarquer!" (p. 84)

Le pasteur montre là sa mauvaise conscience, il ne veut pas chercher à savoir ce que signifie cette insinuation. Lorsque la pastoresse lui explique ce qu'elle entend derrière cette insinuation, elle lui répond de façon détournée en revenant sur le passé:

"Tu sais, mon ami, que je n'ai jamais approuvé la présence de cette enfant parmi nous." (p. 84)

De son côté, le pasteur veut battre sa femme avec ses propres armes et il s'appuie sur les mots mêmes qu'elle prononce:

"J'ai toujours pensé qu'il n'en pourrait rien résulter que de fâcheux." (pp.84-85)

Le pasteur saisit l'occasion pour interpréter ainsi les paroles de sa femme en y reflétant sa propre pensée:

" - Alors tu considères comme fâcheux un tel mariage (entre Jacques et Gertrude). Eh bien! c'est ce que je voulais t'entendre dire; heureux que nous soyons du même avis." (p. 85)

Le pasteur propose d'éloigner Gertrude en la confiant à Mlle de la M.. chez qui il pourra continuer à la voir. Amélie fait semblant de ne manifester aucune réaction à cette suggession. Mais encore une fois, son attitude ironique devient *"une oraison de silence"* dans la mesure où le pasteur ne peut plus la supporter. Comme le silence surnaturel de Socrate devant ses accusateurs, cette passivité méprisante et cette inertie, sont plus injurieuses pour l'accusateur qu'un foudroyant plaidoyer. Amélie soupire, elle garde les lèvres serrées, *"comme s'étant juré de ne rien dire."* (p. 86) Le pasteur insiste, la pastoresse ne répond rien et elle en a assez dit avec ce silence qui est une simple tactique de l'ironie.

Lorsque le pasteur reprend son discours en supposant une éventuelle guérison de l'amour de son fils et qu'il ajoute:

" A son âge, est-ce qu'on connaît seulement ses désirs?" (p. 86)

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Amélie lui réplique mystérieusement:

" Oh! même plus tard on ne les connaît pas toujours." (p.86)

Dans cette réponse, Amélie dévie le sens général du pronom "on" et lui donne ironiquement un sens beaucoup plus particulier. Le ton énigmatique et sentencieux de cette réflexion révèle bien le signal ironique de cette phrase mais le pasteur est tellement aveuglé par ses sentiments qu'il lui demande même de lui expliquer "ce qu'elle sous-entend par là." (p. 87) Alors Amélie lui répond: "*Rien.*" Mais son air triste marque bien que l'aveuglement de son mari devient un cas désespéré. C'était bien le pasteur qui souhaitait qu'on l'avertisse de ce qu'il ne remarque pas. Alors Gertrude constate qu'il n'est pas aisé de l'avertir. Il dit qu'il a horreur du mystère et, par principe, il se refuse aux sous-entendus et il ajoute brutalement:

" - Quand tu voudras que je te comprenne, tu tâcheras de t'exprimer plus clairement." (p. 87)

Gide s'attache, une nouvelle fois, à mettre en évidence le manque de lucidité du pasteur. Rien (pleurs de sa femme, ses sous-entendus, ses insinuations, son ironie amère, affectueuse, ses disputes, ses réflexions, etc) ne favorise un retour sur soi. Le pasteur s'étonne encore de ne pas avoir compris toutes ces réactions. Comme à son habitude, cet homme religieux fuit sa propre responsabilité en donnant de sa conduite une explication superficielle. Ce comportement insensible du pasteur est le meilleur signe de son aveuglement.

Lorsque le pasteur s'écrie qu'"*à présent tout est réparé*" (p. 87), Amélie s'approche de lui et pose doucement sa main sur le front de son mari en lui disant "*d'une voix tendre et pleine de larmes*" :

" - Mon pauvre ami!" (p.88)

et elle quitte aussitôt la pièce. Ainsi l'attitude ironique de la pastoresse atteint son paroxisme pour signaler le degré d'aveuglement de son mari. L'ironie fine se trahit ici par l'intonation tendre de la voix, par la pose des doigts doucement sur le front, par les larmes, par le signe des yeux, par l'adjectif à peine forcé "pauvre", et par l'expression du visage d'Amélie. L'ironie ne veut pas être crue, elle veut être comprise, autrement dit interprêtée. Elle fait donc le nécessaire pour que nous puissions deviner ce qu'elle nous laisse entendre. C'est donc à nous de savoir décrypter les signaux ironiques et d'en profiter pour nos interprétations.

Comme le signale Jankélévitch, *"L'ironie (celle du moins qui n'est pas dédaigneuse moquerie ou persiflage obscurantiste) l'ironie sollicite l'intellection; elle éveille en l'autre, un écho fraternel, compréhensif, intelligent. A jeu agile, ouïe subtile! L'ironie est un appel qu'il faut*

entendre; un appel qui nous dit: complétez vous-mêmes, rectifiez vous-mêmes, jugez par vous-mêmes[139]*!"*

Micheline Sauvage[140] précise que le partenaire pour les sceptiques n'est qu'un adversaire qu'il faut réduire au silence. Seule, l'ironie socratique a connu l'interlocuteur. Car l'ironie fait parler, elle délie les langues. Le pasteur comme les sceptiques veut réduire au silence sa femme, mais même son silence lui répond d'une manière ironique. Amélie, comme Socrate, interroge le pasteur qui finit par se discréditer par ses propres arguments. Même si le pasteur domine son fils par son discours, c'est sa femme qui le domine et c'est le point de vue de sa femme qui le pousse à apporter des arguments; c'est elle qui fait éclater sa mauvaise foi et démontre les contradictions mensongères du pasteur. Le récit du pasteur peut donc s'apparenter à un plaidoyer destiné à masquer sa responsabilité dans la mort de Gertrude, dans le malheur de sa femme et de ses enfants et dans la conversion de son fils.

Alain Goulet considère aussi *"le plaidoyer du pasteur comme une réponse à un acte d'accusation implicite dressé, par une Amélie transformée en statue du Commandeur."* C'est la raison pour laquelle il pense que *" le discours du pasteur est un discours schizophrénique, qui tente de se débarrasser du point de vue d'Amélie en s'affirmant serviteur de Dieu, un débat de soi contre soi, tels les fameux* Dialogues: Rousseau juge de Jean-Jacques*. Mais sa tentative est vouée à l'échec; plus il veut convaincre, protester sa bonne foi, plus il fait appel à des arguments apparemment irréfutables, fondés sur son sens du devoir et sa qualité de pasteur, plus il manifeste qu'il est un "salaud" et qu'il se sait coupable*[141]*."*

Et il en conclut: *"tel est le piège impitoyable de l'ironie*[142]*."*

139- Vladimir Jankélévitch, L'Ironie, op.cit., p.64.

140- Micheline Sauvage, Socrate et la conscience de l'homme, p. 97, cité par Vladimir Jankélévitch dans L'Ironie, ibid., p.64.

141- Alain Goulet, "L'ironie pastorale en jeu", Bulletin des Amis d'André Gide, op. cit., p.46.

142- Idem.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

TROISIEME PARTIE

LE COMIQUE OU LE TRAGIQUE?

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

3.1.1. Le ton et la voix

En dépit des techniques propres au genre narratif dont les plus marquantes sont sans doute les interventions du narrateur, les descriptions, les liaisons entre les scènes, certains jeux avec le lecteur, il faut d'abord signaler, avant d'aborder la question "l'ironie gidienne est-elle tragique ou comique?", que l'on peut remarquer, au point de vue formelle même, une certaine théâtralité de cet ouvrage de Gide. L'auteur n'hésite pas à y mêler les genres, en faisant se côtoyer les formes comiques et tragiques. Mieux encore, il s'efforce, comme s'il écrivait une pièce de théâtre, à laisser le plus souvent possible la parole à ses personnages, en prêtant à chacun d'eux, un langage, un style très personnel, qui révèle son caractère, sa culture, son milieu social. En même temps qu'il les fait parler, il les anime en indiquant avec précision le ton, les inflexions de leur voix, en notant leurs gestes, leurs attitudes et leurs réactions. L'auteur se sert de ces détails afin de produire une impression scénique. Ces notations spécifiques à l'écriture théâtrale justifient d'autre part pourquoi les verbes et les expressions appartenant au champ lexical de la vision et de l'audition sont si nombreux. On peut en relever quelques exemples: Gertrude signale au pasteur qu'*"(elle) reconnaît si bien* ***à la voix"*** *(p.56)* quand ce que l'on dit n'est pas vrai. Celle-ci précise encore qu'elle n'a pas besoin de toucher les joues du pasteur pour savoir si celui-ci pleure:

> *"Pasteur, vous mentez!" Oh! je l'ai senti tout de suite* ***à votre voix,*** *que vous ne me disiez pas la vérité." (p.57)*
>
> *"Et elle* ***répéta tès haut*** *: "Non, je n'avais pas besoin de toucher vos joues"" - ce qui me fit rougir, parce que (...) des passants se retournèrent." (p.57)*

Lorsque le pasteur dit à son fils Jacques:

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

"- Enfin, (...) tu as trouvé ici de quoi t'occuper?"

" (Jacques (le) regarde, percevant dans ***le ton de (sa) voix*** *quelque* ***ironie.*** *" (p.73) " Mais il se ressaisit presque aussitôt, et* ***d'une voix (...) moins assurée:***

- Ne m'accusez pas trop, mon père." (p.73)

Lorsque le pasteur dit à sa femme:

"- Je t'ai ***parlé durement*** *tout à l'heure. Pardon." (p.88)*

Amélie s'approche alors de lui, elle pose ses doigts doucement sur le front de son mari et répond *"****d'une voix tendre et pleine de larmes****: - Mon pauvre ami!" (p.88)*

De même lorsque Gertrude cite les paroles du Christ, le pasteur avoue:

"(...) ***Entendre sa voix si mélodieuse,*** *il me sembla que j'écoutais ces mots pour la première fois." (p.92)*

On peut multiplier ce genre de notations très précises concernant les tons de la voix pour mieux animer et actualiser les dialogues dans l'imagination du lecteur. Comme on vient de le remarquer chez Gide, le ton de la voix est l'un des indices les plus importants pour désigner le vrai sens des propos des personnages. Dans le langage parlé, l'encodeur est obligé d'introduire dans son message un signal quelconque pour avertir son auditeur de la présence de l'ironie. En fait, si Gide décrit l'intonation employée par les personnages, c'est qu'il veut souligner dans quel contexte les propos sont annoncés afin de permettre au locuteur de reconnaître le sens sous-entendu.

Pour renverser les idées toutes faites et la stabilité du monde, Gide réalise l'unité des contraires en interpénétrant plusieurs tons les uns dans les autres. Il recourt à une technique qui s'oppose à nos habitudes de lecture en refusant de choisir un ton principal donné une fois pour toute. Comme une musique atonale qui choque son auditeur, ce mélange de tons, en produisant un effet de discordance, peut déconcerter certains lecteurs qui ont l'habitude de chercher une harmonie dans le récit.

Aux tons moqueurs de l'ironie, Gide mêle, comme on le verra ultérieurement, d'autres nuances tels que le comique et le tragique qui sont aussi fréquents et toutes les teintes du parodique qui pareillement minent le sérieux des idées, des événements, des personnages. Ce mélange de tons devient ainsi non seulement une source d'ambiguïté mais aussi un élément favorisant le jeu textuel.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

3.1.2. La mise en scène

Le présent de narration actualise les gestes et les propos en facilitant la création scénique:

"_Tu **es fâchée** de ce que j'ai mené Gertrude au concert?" (p.60)

*"Non, **laissez-moi** (...). **Je préfère** essayer seule." (p.68)*

*"Il est temps que je **te quitte, à présent** (...) ; mon père va bientôt revenir." (p.70)*

*"Vous **savez** que j'ai toujours préféré le livre à l'alpenstock." (p.73)*

Dans La Symphonie pastorale, des indications nous sont parfois données entre parenthèses, ce qui souligne leur caractère scénique:

*Pour sa part elle estimait que cinq enfants suffisaient, que depuis la naissance de Claude **(qui précisément à ce moment, et comme en entendant son nom, se mit à hurler dans son berceau)** elle en avait "son compte" et qu'elle se sentait à bout.. (p.23)*

*"Je l'atteste solennellement. **(Le pardon des offenses ne nous est-il pas enseigné par le Christ immédiatement à la suite de la parole sur la brebis égarée?)** (p.39)*

"Comme il faisait très beau, les enfants, après déjeuner, sortirent avec Gertrude. **(J'ai plaisir à remarquer ici que Charlotte est particulièrement attentionnée avec elle.)** (p.82)

""Je sais bien que le petit Claude fait ses dents. **(C'est du moins ce que soutient sa mère chaque fois qu'il commence à hurler.)**" (pp.115-116)

Grâce à cette rupture, le lecteur est mis indirectement dans la position du metteur en scène.

Le lecteur voit le pasteur marcher en amortissant le bruit de ses pas, alors que l'on voit dans la scène alternée Jacques prendre la main de Gertrude pour guider ses doigts sur les touches. Ce suspens pousse le lecteur à se poser cette question: "pourquoi le pasteur veut-il les épier? Le lecteur, ainsi constitué en spectateur, est placé, face aux différentes pièces d'un puzzle qu'il doit reconstituer par lui-même pour en saisir le sens.

ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Cette scène expose d'une manière oblique d'une part, l'amour du pasteur, d'autre part la jalousie et la rivalité d'un père à l'égard de son propre fils.

Dans La Symphonie pastorale, l'information que nous disposons est celle qui est transmise par le narrateur spectateur, elle est limitée aux paroles et aux actes des protagonistes. Le narrateur se contente de donner des informations sur le décor, le ton et les mimiques. Le fait que Gide ne nous fournisse pas d'informations directes sur les pensées, les sentiments des personnages est la meilleure preuve du caractère oblique de son écriture. En se contentant d'indiquer ce qu'il a pu observer, comme devant un spectacle, l'auteur met en scène ses personnages comme s'il les voyait totalement de l'extérieur .

3.1.3. Le style

Gide a consacré le plus d'attention, bien entendu, aux styles des personnages principaux: le pasteur, Amélie, Gertrude. Gide a fait en sorte que le style de son personnage révèle son aveuglement, son hypocrisie et ses mensonges. Le pasteur aime user d'expressions intertextuelles: images poétiques, métaphores, etc. Il affectionne surtout les références bibliques qui révèlent chez lui son masque religieux. Les passages de La Bible sont choisis à dessein et souvent détournés de leur sens premier, de façon à présenter la religion chrétienne sous un aspect nouveau. Il veut en faire d'elle une doctrine de l'amour. Quant à Gertrude, celle-ci s'exprime dans un langage pittoresque et vivant, qui semble avoir pour mission de faire ressortir à quel point celui du pasteur est hypocrite. Cette fille belle et intelligente qui aime manier l'humour et l'ironie, s'exprime le plus souvent dans un style naïf qui choque même parfois le pasteur:

> *"- Est-ce que les enfants d'une aveugle naissent aveugles nécessairement?" (p.126)*

On peut même remarquer une certaine poésie dans son style:

> *" A nos pieds, comme un livre ouvert, incliné sur le pupitre de la montagne, la grande prairie verte et diaprée, que bleuit l'ombre, que dore le soleil, et dont les mots distincts sont des fleurs." (p.93)*

> *"Au bas du livre, je vois un grand fleuve de lait fumeux, couvrant tout un abîme de mystère, un fleuve immense, sans autre rive que, là-bas, tout au loin devant nous, les belles Alpes éblouissantes..." (p.94)*

Ici, l'abondance des clichés romantiques et de métaphorisation démontre bien dans quel état d'âme Gertrude se trouve. Lorsque la belle aveugle veut décrire au pasteur le paysage en face d'eux, elle dit:

"On dirait des cloches de flammes, des grandes cloches d'azur, emplies du parfum de l'amour et que balance le vent du soir." (pp.91-92)

L'aspect narratif et dramatique de cet ouvrage démontre que dans La Symphonie pastorale, il s'agit d'un genre ambigu. Cette ambiguïté réside précisément dans l'impossibilité d'être certain du sens que l'on veut attribuer à un texte. On peut dire que seul ce qualificatif peut rendre compte de l'incertitude et de la multiplicité du genre "roman". Le mélange très intime entre des formes dramatiques et narratives rend impossible tout classement univoque. En prenant donc soin d'introduire le plus souvent possible la diversité dans son récit, en y intercalant des conversations, des dialogues, et en lui annexant un journal intime, Gide veut rompre la monotonie de son récit dont l'action ne connaît pas un véritable développement et se réduit à un conflit psychologique du pasteur. Gide met en scène deux êtres qui s'aiment avec ce qui les empêche de trouver le bonheur. L'obstacle se trouve à la fois dans cette famille et en eux-mêmes. Le drame se joue, à leur insu, au plus profond de leur psychisme tout en revêtant à l'extérieur l'aspect d'un conflit entre la religion, l'aspiration mystique et les exigences charnelles.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

CAPHAPITRE DEUXIEME: LE COMIQUE

3.2.1. Le comique des caractères

Si nous voulons élucider la question des rapports qui unissent l'ironie gidienne à la vision comique ou tragique, nous pouvons remarquer au premier abord l'aspect comique de cet ouvrage. Gide reprend à son compte la conception d'Aristote selon laquelle le comique est fondamentalement lié à la laideur, que celle-ci soit physique ou morale. Dans le récit de Gide, le comique n'est pas défini par l'apparence physique de ses personnages. Le pasteur, Amélie, Jacques et Gertrude sont avant tout des âmes avant d'être des corps. Tout au long de son texte, l'auteur fait de cette réduction un usage systématique. Jacques étant un beau garçon, Gertrude une belle fille, et le narrateur ne donnant aucun trait de la femme du pasteur, on ne peut donc pas parler du comique de formes dans la mesure où l'auteur ne fait pas de caricature des physiques. Par conséquent, chez Gide, il ne s'agit pas d'une laideur physique mais morale.

Le comique de cet ouvrage repose surtout sur une satire des moeurs. On s'y moque des manières de penser et de vivre de ces personnages imprégnés dans la religion. A bien des égards, le personnage principal (le pasteur) est en effet défini comme un type: il garde le pli de son appartenance sociale en dehors de son milieu d'origine. C'est cette permanence dans son attitude et dans ses propos, cette raideur acquise selon les termes de Bergson, qui contribue à lui donner un statut de personnage comique. Bergson signale que *"peindre des caractères, c'est-à-dire des types généraux, voilà donc l'objet de la haute comédie*[143]." La différence essentielle entre la tragédie et la comédie est justement ceci que l'une s'attache à des individus et l'autre à des types généraux. Leur différence essentielle se manifeste donc par deux méthodes d'observation

---

143. Henri Bergson, Le Rire, op. cit., p.114.

bien différentes. Le pasteur n'étant pas un personnage extraordinaire mais ordinaire, on ne peut pas finalement dire qu'il possède une individualité unique en son genre pour devenir un héros de tragédie. En revanche, comme on le verra plus tard, même s'il s'agit d'un type, comme dans une comédie de caractère, on ne peut pas intituler La Symphonie pastorale par un simple titre comme "Tartuffe", "le Distrait", à cause de l'ambiguïté et la fluidité de caractère de ce personnage.

Si le pasteur n'est désigné que par son titre religieux, c'est qu'il veut s'imposer avec cette mission et exister derrière ce masque. Quand il veut justifier quelque chose ou même lorsqu'il veut se justifier, il se réfère immédiatement aux textes religieux. Bien entendu, toute cette autorité de façade n'est affirmée que pour mieux tourner en ridicule la platitude de ses actes réels. Le pasteur a beau énumérer les arguments bibliques ou montrer à chaque fois sa compétence de persuasion, il n'est au fond qu'un pauvre hypocrite qui se fera duper par ses sentiments amoureux. Cette hypocrisie rabattue, qui est un effet classique de la comédie de caractères, n'est néanmoins pas le seul trait par lequel ce religieux est moqué. Dans La Symphonie pastorale, le comique professionnel[144] est très important puisqu'il s'agit dans ce récit d'un personnage principal qui n'existe qu'à travers sa profession et qui ne comprend pas qu'on puisse être autre chose qu'un pasteur. Bergson appelle cette attitude: *"la vanité professionnelle*[145]." Comme le signale bien Bergson, à cause de l'endurcissement professionnel, *"le personnage comique s'insèrera si étroitement dans le cadre rigide de sa fonction qu'il n'aura plus de place pour se mouvoir, et surtout pour s'émouvoir, comme les autres hommes*[146]." Gide recourt au moyen le plus usité pour pousser ce religieux au comique. Il le cantonne à l'intérieur de son langage qui lui est propre en faisant appliquer à l'amour-passion la langue de la religion, comme s'il était devenu incapable de parler comme tout le monde.

L'hypocrisie la plus visible du pasteur se réfugie toujours très volontiers derrière sa mission religieuse et sa politesse officielle. Le pasteur n'apparaît pas tout de suite comme un hypocrite, mais grâce à Gertrude, il apparaît de plus comme un hypocrite ridicule. A la sortie du concert, restant silencieuse et comme noyée dans l'extase, Gertrude évoque la splendeur de la nature et demande au pasteur:

144- Ibid., p.136.
145- Idem.
146- Ibid., p.137.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

"-Est-ce que vraiment ce que vous voyez est aussi beau que cela?" (p.55)

Le pasteur l'interrompt:

"Aussi beau que quoi, ma chérie?"

Gertrude lui répond:

"-Que cette scène au bord du ruisseau."

Alors, le pasteur commence à jouer le grand jeu de l'Amour idéal voulu par Dieu, conduisant à Dieu:

"Je réfléchissais que ces harmonies ineffables peignaient, non point le monde tel qu'il était, mais bien tel qu'il aurait pu être, qu'il pourrait être sans le mal et sans le péché." (p.56)

Les dialogues entre Gertrude et le pasteur vont plus tard nous révéler que la beauté de Gertrude est exposée à travers la description magnifique de la nature. Après avoir fait promettre au pasteur de ne pas chercher à la tromper, Gertrude lui demande:

"- Eh bien! dites-moi tout de suite: Est-ce que je suis jolie?" (p.58)

Interloqué par cette question brusque, cet homme religieux lui répond:

"Que t'importe de le savoir?" (p.58)

Gertrude aimerait savoir si elle ne détonne pas trop dans cette symphonie de la nature. Le pasteur lui signale qu'un pasteur n'a pas à s'inquiéter de la beauté des visages. Lorsque Gertrude lui en demande la raison, celui-ci explique que la beauté des âmes lui suffit.

3.2.2. Tartuffe, le pasteur et Don Quichotte

Même si le pasteur précise qu'il n'a jamais jusqu'à ce jour accordé aucune attention à *"l'indéniable beauté" (p.58)* de Gertrude et qu'il ne voit pas une utilité que Gertrude le sache, le lecteur comprend très bien que le pasteur ne veut pas avouer qu'il est attiré par la beauté de cette jeune fille. Il joue le grand jeu de l'honnêteté dévote. Pareillement il est remarquable que, lorsqu'il doit affronter sa femme Amélie, le pasteur se réfère par une intertextualité implicite à Tartuffe de Molière pour manoeuvrer habilement et parvenir à concilier son devoir et son intérêt. Comme ce

personnage[147], il se sert pour séduire, de son hypocrisie même. L'hypocrise et le mensonge du pasteur sont tellement évidents dans cette séquence que ces explications du pasteur font sourire le lecteur et c'est le comique qui l'emporte ainsi dans cet extrait. Les différentes scènes de dialogues similaires extrêmement habiles, font voir au lecteur du dedans tout le mal que peut causer un faux prêtre.

L'origine de l'erreur du pasteur provient de sa logique spéciale qui est liée ici à l'absurdité. On peut également constater le même "esprit de chimère"[148] de Don Quichotte chez le pasteur. Ils sont tous les deux des inadaptés sociaux, puisqu'ils sont fidèles à l'esprit des romans de chevalerie dans un temps où leur idéal n'est plus à l'ordre du jour.

Voici maintenant le pasteur, comme Don Quichotte qui part en mission de guerre, part en mission religieuse. Don Quichotte a lu dans ses romans que le chevalier rencontre des géants ennemis sur son chemin. Donc, il lui faut maintenant un géant. Quant au pasteur, celui-ci a lu dans ses récits bibliques que les apôtres de Jésus ont rencontré des malheureux sur leur chemin. Il faut donc à ce missionnaire un malheureux. Par chance, il ne rencontre pas comme par hasard sur son chemin de charité, un malheureux mais une belle fille malheureuse. L'idée de géant est un souvenir privilégié chez Don Quichotte et dès que la première occasion se présente, cette idée va se matérialiser. C'est ainsi que Don Quichotte commence à voir des géants là où les autres voient des moulins à vent. Chez notre pasteur, l'idée de charité devient aussi un souvenir primordial et dès lors, la première malheureuse venue, il veut matérialiser et concrétiser cet idéal. Tout cela est-il comique en soi? On ne peut pas dire

---

147- Molière, Tartuffe ou l'Imposteur, Classiques Larousse, 1997. A la troisième scène du troisième acte, l'hypocrite Tartuffe se sert pour séduire de son hypocrisie même, jusque dans les moments où il est le plus sincère. Lorsque son attaque sensuelle instinctive échoue totalement, Tartuffe comprend qu'il doit se dominer et reprendre son rôle. Il commence alors à jouer le grand jeu de l'Amour idéal, non pas divin, bien sûr, mais issu de Dieu, voulu par Dieu, conduisant à Dieu. De même que la splendeur de la nature chante la puissance du Créateur, de même la douceur d'une femme merveilleuse comme Elmire élève son âme vers Dieu:

"Et je n'ai pu vous voir, parfaite créature,
Sans admirer en vous l'auteur de la nature,
Et d'une ardente amour sentir mon coeur atteint,
Au plus beau des portraits où lui-même il s'est peint. (...)
En vous est mon espoir, mon bien, ma quiétude,
De vous dépend ma peine ou ma béatitude; (...)
Que si vous contemplez d'une âme un peu bénigne
Les tribulations de votre esclave indigne, (...)
J'aurai toujours pour vous, ô suave merveille,
Un(e) dévotion à nulle autre pareille." (Vers 941-944, 957-958, 981-982, 985-986)

148- Henri Bergson, Le Rire, op. cit., p.10.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

qu'avoir des idéaux soit comique et absurde en soi-même. Ce qui est comique et absurde autant chez Don Quichotte que chez le pasteur, c'est qu'ils voient devant eux ce à quoi ils pensent, au lieu de penser à ce qu'ils voient. Ils prétendent modeler les choses sur une idée qu'on a, et non pas leurs idées sur les choses. Chez ces deux personnages, par conséquent, ce n'est pas le bon sens qui les dirige, mais ce sont des souvenirs qui les commandent et les dominent. Ainsi, au lieu que l'imagination fléchisse devant la réalité, c'est la réalité qui fléchit devant l'imagination. Telle est l'origine de leur erreur et telle est leur logique spéciale qui les pousse à l'absurdité. Ici, aussi, c'est la raideur qui est au fond du comique puisque ces deux personnages vont tout droit leur chemin et ils ne veulent pas écouter, ils ne veulent rien entendre. Le pasteur devient donc un personnage comique, car il pèche, il s'aveugle par ses sentiments, par obstination d'esprit ou de caractère, par automatisme. Comme dans le théâtre de Molière, il est un personnage qui vise une idée, qui y revient toujours tandis que sa femme l'interrompt sans cesse. Comme le souligne Bergson, *"le passage se ferait d'ailleurs insensiblement de celui qui ne veut rien entendre à celui qui ne veut rien voir, et enfin à celui qui ne voit plus que ce qu'il veut*[149]*."* Son esprit qui s'obstine finit même par plier l'amour-charité à son idée l'amour-passion, au lieu de régler sa pensée selon la vraie charité. Ce personnage comique, étant donc sur la voie de l'illusion comme Don Quichotte, nous fournit un exemple intéressant de l'absurdité comique.

3.2.3. Le comique de mots et de situation

En recourant largement aux dialogues, Gide introduit une certaine théâtralité comique dans son récit. Dans les dialogues entre Gertrude et le pasteur et entre Amélie et son mari, les jeux de mots[150] ressemblent à ceux de Marivaux et de Molière: le double sens du mot "amour", "plaisir", "charité"[151] et les reprises des mots peuvent être cités comme un élément comique.

Bergson signale que tout mot avait commencé en effet par désigner un objet concret ou une action matérielle; mais peu à peu le sens du mot a pu se spiritualiser en relation abstraite ou en idée pure. Certains mots présentant donc à la fois un sens physique et un sens moral, nous

---

[149] Ibid., p.142.

[150] Pierre Guiraud, Les jeux de mots, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 1976.

[151] Voir à ce sujet notre chapitre "les dialogues entre Gertrude et le pasteur".

pouvons ainsi jouer sur le sens physique et le sens moral selon que nous les prenons au propre ou au figuré:

"On obtient un effet comique quand on affecte d'entendre une expression au propre, alors qu'elle était employée au figuré [152]."

Comme on l'a étudié dans le chapitre "les dialogues entre Gertrude et le pasteur", le mot d'esprit chez Gertrude consiste souvent à prolonger l'idée du pasteur jusqu'au point où il exprimerait le contraire de sa pensée et où il viendrait se faire prendre lui-même, pour ainsi dire, au piège de son discours.

Dans cet ouvrage de Gide, au lieu de la situation classique du mari trompé, il s'agit ici de l'histoire d'une femme trompée par son mari qui a à la fois l'allure d'un pasteur et celle d'un romantique séducteur.

Nous pouvons même autrement appliquer le comique du "diable à ressort"[153] au cas du pasteur. Bergson explique que nous avons tous joué autrefois avec le diable qui sort de sa boîte. On l'applatit, il se redresse. On le repousse plus bas, il rebondit plus haut. Dans La Symphonie pastorale, "le diable à ressort" est l'image d'un conflit de deux obstinations: c'est celle du pasteur qui est purement mécanique, et qui finit à la fin du récit par céder à celle de sa femme. Dans cet ouvrage de Gide, on pourrait plutôt penser à un ressort moral: l'idée de charité s'exprime sous couvert de l'hypocrisie, on la réprime et celle-ci s'exprime encore une fois. Cela continue à plusiers reprises tout au long de l'oeuvre sous la forme du journal du pasteur. On a l'impression que le pasteur s'obstine pour se justifier dans ses actes de charité alors qu'un autre entêtement qui est sûrement celui de sa femme Amélie le combat. Ces deux forces seraient donc la voix du bon sens d'Amélie qui avertit son mari et celle de la charité du pasteur qui trouve sa véritable motivation dans l'hypocrisie. On dirait à la fin que le pasteur se transforme en une véritable machine à parler et à écrire qui fonctionne automatiquement.

Il est cependant très significatif que le rôle du "pantin à ficelles"[154] soit minime dans La Symphonie pastorale. Cela explique sûrement que Gide ne voit pas du tout ses personnages sous l'angle fataliste et par là même que le sujet de la manipulation ne l'intéresse plus tellement.

152- Henri Bergson, Le Rire, op. cit., pp.87-88.
153- Ibid., p.53.
154- Ibid., p.59.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Le pasteur est le seul personnage qui n'est désigné ni par son nom, ni par son prénom. Le titre religieux de ce personnage principal devient son seul attribut, sa seule désignation possible. En outre, le texte ne dit rien du physique du pasteur. En prélevant sur un ensemble un détail pour l'amplifier et le faire signifier pour le tout, Gide recourt au procédé métonymique. D'ailleurs, le narrateur, en désignant toujours son personnage par la même périphrase, crée un effet comique et son ironie prend ici la forme de la métonymie. D'après l'expression bergsonienne, il est une véritable "mécanique plaquée sur du vivant"[155]. Il est un personnage qui agit le plus souvent sous l'effet de brutales pulsions. Il est en proie à des sentiments amoureux qu'il trouve normaux et dont il ne peut déceler l'origine. Bergson décèle la raison essentielle du comique, en confrontant l'être humain à la société dans lequel il vit:

> *"Ce que la vie et la société exigent de chacun de nous, c'est une attention constamment en éveil, qui discerne les contours de la situation présente, c'est aussi une certaine élasticité du corps et de l'esprit, qui nous mette à même de nous y adapter.* ***Tention et élasticité,*** *voilà deux forces complémentaires l'une de l'autre que la vie met en jeu*[156]*."*

Lorsqu'une de ces forces nous manque, nous tombons dans la marginalité. Au sein de la famille du pasteur, cet homme religieux devient un marginal qui se caractérise par une certaine raideur de son aveuglement devant ses sentiments amoureux. La famille, surtout sa femme Amélie est alors en présence de quelque chose de suspect qui l'inquiète. Elle voudrait éliminer cette raideur pour obtenir de son époux la plus grande élasticité et la plus haute sociabilité possibles en lui répondant par une réaction: le rire:

> *"Cette raideur (ici de caractère) est le comique, et le rire en est le châtiment*[157]*."*

C'est ce qui explique et justifie bien toutes les réactions ironiques: verbales, gestuelles d'Amélie à l'égard de son mari. C'est ainsi que la loi générale du rire établie par Bergson apparaît ici:

> *"Le comique est provoqué par* ***du mécanique plaqué sur du vivant***[158]*."*

155- Ibid., pp.29-50.
156- Ibid., p.14. C'est l'auteur qui souligne ici.
157- Ibid., p.16.
158- Ibid., p.29.

Bergson propose ainsi un rapport entre deux représentations, l'une vivante et socialement adoptée, l'autre mécanique qui est faite de raideur et d'inattention. Selon Bergson *"un vice souple serait moins facile à ridiculiser qu'une vertu inflexible. C'est la raideur qui est suspecte à la société*[159]*."* Lorsque le pasteur oublie d'aller régler la facture de la mercière et d'acheter le fil pour sa femme, il ne s'agit pas alors de raideur, mais d'inattention, mécanique elle aussi. Le premier faux pas, nous dit Bergson, est la distraction et le personnage qui en est atteint souffre d'absences qui, elles, relèvent du mécanique. Bergson suppose pour prendre un exemple précis, qu'un personage ait fait des romans d'amour ou de chevalerie sa lecture habituelle. Il s'agit là d'un personnage attiré, fasciné par ses héros, en détachant vers eux, petit à petit, sa pensée et sa volonté dans le cas du pasteur, il s'agit aussi d'un personnage fasciné par ses héros intertextuels, puisque celui-ci n'existe qu'à travers eux et par eux-mêmes. Il ne parle que leur langage mystico-biblique. Alors, selon les termes de Bergson: *"le voici qui circule parmi nous à la manière d'un somnambule. Ses actions sont des distractions. (...) Ce ne sont plus, purement et simplement, des absences; elles s'expliquent par la présence du personnage dans un milieu bien défini, quoique imaginaire*[160]*."*

Comme le signale Bergson, *"sans doute une chute est toujours une chute, mais autre chose est de se laisser choir dans un puits parce qu'on regardait n'importe où ailleurs, autre chose y tomber parce qu'on visait une étoile*[161]*."* Dans l'exemple de Gide, un oubli est toujours un oubli, mais autre chose est de ne pas être allé régler la facture et acheter le fil, parce que le pasteur pensait à autre chose, parce qu'il pensait à quelqu'un d'autre que sa femme et pas à ce que celle-ci avait commandé. Nous remarquons ici dans ce qu'on appelle le comique de caractère, comme nous venons de le signaler, que la famille exige de ses membres une attention constante. Le comique s'installe cette fois dans la personne même. C'est la personne qui nous fournit tout: matière, forme, cause et occasion. Il n'est donc pas étonnant que ce personnage distrait soit décrit par Gide et qu'il soit le sujet comique de l'ouvrage.

Si nous voulons nous attarder un peu plus sur les procédés du Rire de Bergson et leur pertinence pour analyser l'aspect comique de La Symphonie pastorale, nous voyons que Bergson reprend l'effet de *"la mécanique plaquée sur du vivant"* à propos de l'étude du comique des

---

159- Ibid., p.105.
160- Ibid., p.10.
161- Idem.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

formes, de situation, de caractère et de mots. En revanche, seul le comique des formes est négligé dans cet ouvrage puisqu'il ne s'agit pas, comme on l'a signalé auparavant, d'une laideur physique mais d'une laideur morale. Les trois autres, et surtout le comique de caractère, y sont abondamment exploités.

Bergson signale qu'un personnage comique est généralement comique dans la mesure où il s'ignore lui-même. Il en déduit que le comique est inconscient:

"Comme s'il usait à rebours de l'anneau de Gygès, il se rend invisible à lui-même en devenant visible à tout le monde[162]."

Pareillement, toute la famille du pasteur sait que celui-ci s'aveugle devant ses sentiments amoureux à l'égard de la jeune fille aveugle, excepté le pasteur lui-même, dans la mesure où il ment non seulement aux autres mais surtout il se ment à lui-même. Il ne veut ni avouer ni connaître la vraie nature de ses sentiments. C'est sur ce point qu'un personnage de tragédie se distingue d'un personnage comique puisque le premier ne change rien à sa conduite parce qu'il sait comment on le juge tandis que le deuxième cherche à se modifier, au moins extérieurement dès qu'il se sent ridicule. C'est la raison pour laquelle le pasteur essaie de cacher son hypocrisie, et son amour aveugle en se montrant charitable. C'est en ce sens surtout que, selon Bergson, *"le rire châtie les moeurs. Il fait que nous tâchons tout de suite de paraître ce que nous devrions être, ce que nous finirons sans doute un jour par être véritablement*[163]."

3.2.4. Le comique des gestes

Afin de nous empêcher de prendre au sérieux l'action soi-disant sérieuse du pasteur, pour nous préparer enfin à rire, Gide use d'un moyen dont Bergson donne ainsi la formule: *"au lieu de concentrer notre attention sur les actes, elle la dirige plutôt sur les gestes*[164]." Comme il s'agit d'une oeuvre romanesque, il faut entendre ici par le mot "gestes" les attitudes, les mouvements donnés du personnage et surtout les discours de celui-ci par lesquels son état d'âme se manifeste à son insu. Selon la définition bergsonnienne, le geste du personnage ainsi défini se distingue profondément de son action qui est en tout cas consciente et voulue. Etant

---

162- Ibid., p.13.
163- Ibid., p.13.
164- Ibid., p.109.

automatique, le geste du pasteur échappe à lui-même. Donc, dès que notre attention en tant que lecteur-spectateur se porte sur le geste et non sur l'acte du personnage, on est dans la comédie. Le pasteur pourrait très bien appartenir au drame par ses actions. C'est lorsque nous nous rendons compte de l'hypocrisie de ses gestes et de ses propos que nous le trouvons comique. Il a si bien su adopter son rôle d'hypocrite qu'il devient ainsi un personnage comique. Bergson pense que *"sans cette sincérité matérielle, sans les attitudes et le langage qu'une longue pratique de l'hypocrisie a convertis chez (Tartuffe) en geste naturels, (ce personnage comique) serait simplement odieux, parce que nous ne penserions plus qu'à ce qu'il y a de voulu dans sa conduite*[165]*."*

Justement, c'est par sa surface qu'est attaquée l'hypocrisie du pasteur, par ses manifestations, au niveau même où elle se trahit à son insu. Il s'ensuit que ce n'est pas l'action qui est essentielle dans La Symphonie pastorale mais les gestes. S'il n'existait que ce seul critère pour juger l'aspect comique et tragique de cette oeuvre, celle-ci serait donc plutôt un ouvrage comique que tragique. Ce n'est pas d'ailleurs la première fois que Gide insiste sur l'être et le paraître et ce n'est pas fortuit s'il intitulera plus tard son roman Les Faux-monnayeurs.

La préface du Tartuffe de Molière (1669) peut parfaitement être appliquée à La Symphonie pastorale de Gide:

> *"Si l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes, je ne vois pas pour quelle raison il y en aura de privilégiés (...). Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que de la satire; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts (...). Une comédie est "un poème ingénieux qui, par des leçons agréables, reprend les défauts des hommes*[166]*."*

Les rapprochements que l'on peut établir entre les deux ouvrages sont nombreux. Le sujet d'abord: il s'agit, l'un comme dans l'autre, d'une histoire d'amour-passion. Marc Dambre fait d'ailleurs un rapprochement entre ces deux ouvrages afin de montrer que plus d'un passage nous ramène au Tartuffe:

> *"La comédie de moeurs est une quatrième dérive possible de La Symphonie pastorale , celui des récits de Gide qui, excepté Isabelle et Thésée, comporte le plus de discours direct. Le Tartuffe de*

165.-Ibid., p.110.

166.- Cité par Fernand Angué dans L'Avare, Paris, Les Editions Bordas, 1967, p.15.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Molière butait lui aussi sur des histoires de séduction et de mariage[167]."

Lorsque Molière écrit son premier placet pour se défendre, il signale que l'hypocrisie était un des vices les plus *"en usage, les plus incommodes et les plus dangereux"*. Sa comédie mettait en vue "*toutes les grimaces étudiées de ces gens de bien à outrance, toutes les friponneries couvertes de ces* ***faux-monnayeurs*** *en dévotion, qui veulent attraper les hommes avec un zèle contrefait et une* ***charité*** *sophistiquée*[168]."

Les termes "**faux-monnayeurs**" et "**charité**" seront plus tard appropriés par André Gide qui a même intitulé son unique roman Les Faux-monnayeurs. Ce titre reste parfaitement applicable à La Symphonie pastorale aussi puisque le pasteur est un imposteur et un faux dévot.

Molière s'était donné pour but dans toutes ses pièces d'obliger les hommes à se corriger de leurs défauts. Si la devise de la comédie est de corriger les moeurs en riant, ou en faisant rire le public, La Symphonie pastorale peut alors avoir certains caractères de la comédie étant donné que cet ouvrage, comme on le verra ultérieurement, possède aussi des fonctions utilitaires très importantes.

La dimension comique de cette oeuvre nous paraît donc certaine même si, par rapport à l'aspect tragique du sujet central, elle reste secondaire. L'aspect comique de cet ouvrage dépend surtout d'un jeu sur l'écriture ironique.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

167- Marc Dambre, La Symphonie pastorale d'André Gide, op. cit., p.121.
168- Cité par Pol Gaillard, Tartuffe, Paris, Hatier, 1978, p.22.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

CHAPITRE TROISIEME: **LE TRAGIQUE**

3.3.1.Le dionysiaque et l'inversion

Dans la description de l'aventure de l'amour du pasteur et de Gertrude, les personnages se retrouvent tellement eux-mêmes dans cette aventure que le lecteur ne peut en rire s'il peut désapprouver ces personnages. La souffrance des personnages: celle d'Amélie d'abord, celle de Gertrude, celle du pasteur et celle de son fils Jacques assurent le pathétique de ce livre. Vers la fin du récit, nous remarquons que l'ironie gidienne prend plutôt une allure amère et tragique. La mort de Gertrude, le destin du pasteur et de sa femme, l'échec du pasteur dans son initiative nous apitoyent profondément. Socrate et Gertrude sont des victimes, leur destin est tragique, car tous les deux ont connu la mort. Selon Pierre-Aimé Touchard, il ne faut chercher l'explication de l'atmosphère tragique ni dans la forme ni dans le sujet même de la pièce. Rien n'a d'importance en soi: *"ce qui fait l'atmosphère tragique, ce n'est pas la pièce, c'est le spectateur; ce qui compte, ce ne sont pas les personnages en soi, leurs actes en soi, mais leurs rapports avec le spectateur*[169]*"*. Il appelle *"tension dionysiaque"* l'état où le spectateur se sent lié au destin des

169- Pierre-Aimé Touchard, Dionysos, apologie pour le théâtre, l'amateur de théâtre ou la règle du jeu, Paris, Editions du seuil, 1952, p.22.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

personnages par identification. Nietzche identifie aussi le terme *"dionysiaque"* à celui de*"tragique*[170]".

L'ironie tragique dans La Symphonie pastorale réside d'abord dans la technique du renversement: inverser l'effet des actions. Ainsi le lecteur passe de l'ignorance à la connaissance. L'ironie tragique joue sur le décalage entre l'ignorance obstinée du pasteur et la connaissance anticipée de sa femme. Par ce procédé, Gide illustre ainsi le décalage ironique qui existe entre la cause recherchée et l'effet obtenu. L'opération de Gertrude, au lieu de lui faire découvrir le bonheur, l'amène à découvrir son péché et voir le malheur qu'elle a causé à la femme du pasteur.

L'ironie tragique repose ensuite sur la structure de l'intrigue. Le récit n'est qu'un renversement, débouchant sur l'inverse de ce que le pasteur voulait réaliser: le clairvoyant "pasteur" devient aveugle, Gertrude "aveugle" clairvoyante, le pasteur dupeur devient dupé. Le pasteur qui voulait faire la charité a besoin, à la fin, de la charité de sa femme. Celui qui veut guider les autres a besoin d'un guide, il est complètement perdu et dépassé par les événements tragiques.

3.3.2.Les éléments pathétiques

La scène de la mort de Gertrude est extrêment tragique et le pathétique y atteint son point culminant:

> *"Je voyais la sueur mouiller son front. Puis elle baissa les paupières et garda les yeux fermés quelque temps, comme pour concentrer sa pensée, ou retrouver son état de cécité première; et d'une voix d'abord traînante et désolée, (...) s'anima jusqu'à la véhémence." (p.144)*

Le pasteur tombe à genoux près de son lit, il enfonce dans les draps son visage pour lui cacher ses larmes et pour y étouffer ses sanglots. Charles est aussi à genoux comme le pasteur, à côté d'Emma. On peut remarquer dans le texte de Flaubert le même réseau lexical: "sanglots, murmures, secousse, haleter, pâlir, etc[171]".

Les éléments pathétiques tels que "larmes", "sanglots" (p.143), "frissons de fièvres", "le ton ému de la voix", "des cris", "des murmures" (p.146) peuvent nous renvoyer par une référence intertextuelle à la mort

---

170- Voir "qu'est-ce que le dionisiaque", La naissance de la tragédie de Friedrich Nietzsche, Paris , Gallimard, 1977, pp.14-16.

171- Gustave Flaubert, Madame Bovary, Paris, GF-Flammarion, 1986, p.400.

d'Emma Bovary[172]. Dans les deux récits, celui de Gide et de Flaubert, il s'agit d'un suicide: l'un en se noyant dans la rivière, l'autre en s'empoisonnant. A la lumière de la mort, Emma distingue la fausseté de sa vie. Elle en avait fini avec toute les trahisons. Elle reconnaît la vérité de l'amour de son mari. Dans La Symphonie pastorale, le schéma est inversé par Gide puisque c'est le mari qui reconnaît la vérité de l'amour de sa femme en venant s'agenouiller près d'elle. Dans Madame Bovary aussi, Flaubert met en scène un personnage aveugle qui est l'allégorie de la mort et de la vérité.

Pierre-Aimé Touchard signale que la mort, étant l'aboutissement extrême d'un engagement, est un principe important dans la naissance de l'atmosphère tragique. Il souligne que Scaliger appelle ce principe "un dénouement malheureux[173]". L'atmosphère tragique commence à exister dès que l'on s'identifie au personnage, dès que l'action du récit devient notre action, c'est-à-dire dès que l'on se sent engagé dans l'aventure ou la mésaventure qui se joue. Lorsqu'il s'agit de la mort d'un personnage, c'est notre destin entier qui entre en jeu.

La dernière scène où le pasteur vient s'agenouiller auprès de sa femme pour que celle-ci lui récite "Notre Père" est en partie comique par le ton et par la satire, mais là aussi l'atmosphère tragique l'emporte puisque la scène provoque chez nous la pitié. L'hypocrite cesse de l'être en acceptant sa faute, ainsi il devient un instant le témoin éphémère de la souffrance et de la duperie humaine. La traduction de la demande finale de la prière "Pater" (Et ne nos inducas in tentationem) est ainsi donnée par Jean-Marie Domenach:

> *"Ne nous induis pas en tentation, ne nous mets pas sur le chemin de la tentation*[174]."

Le pasteur reconnaît par conséquent son péché qui n'est pas une simple conséquence de sa volonté dans la mesure où il n'en a pas la maîtrise. Il monte jusqu'au diable qui le conduit au mal. Selon Domenach, *"la tentation biblique est aussi une mise à l'épreuve voulue par Dieu*[175]".

172- Idem.

173- Pierre-Aimé Touchard, Dionysos, apologie pour le théâtre, l'amateur de théâtre ou la règle du jeu, op cit., p.25.

174- Jean-Marie Domenach, Le Retour du tragique, Paris, Editions du Seuil, 1967, p.26.

175- Ibid., p.27.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Le pasteur prie donc Dieu pour que celui-ci ne le place pas dans une situation telle que sa fidélité envers Lui soit en péril. Ainsi, le pasteur suggère, comme dans une tragédie antique, l'existence d'un destin.

Comme Pierre-Aimé Touchard le signale, "*le rire n'est pas toujours comique. (...) Il y a un rire de la tragédie comme il y a un rire de la comédie*[176]."

Même si les sourires amères peuvent naître des longs silences qu'Amélie met entre les mots en récitant "Notre Père", une fois l'atmosphère tragique créée, à cause de la mort de Gertrude et de ce scandale, le rire est incapable de la rompre. C'est ainsi que l'ironie dramatique s'effectue restant liée à une situation. C'est en fait le pasteur qui devient la brebis perdue. Il a pris conscience du caractère inauthentique de sa charité en devinant les vraies motifs profonds de son attitude ambiguë vis-à-vis de la fille aveugle. Sa charité n'était finalement qu'un succédané de son amour pour son élève et une tentation à l'amour charnelle. Le pasteur n'a donc pas cessé de jouer tout au long de son aventure, la comédie de la charité et il a été victime du dévot qu'il s'est créé. En fin de compte, même si tout le monde était dupé par le pasteur: Gertrude sait finalement qu'elle était dupée par son protecteur qui lui avait donné une fausse image du christianisme; Jacques était aussi dupé par son père; Amélie également par son mari. Mais à la fin du récit, on s'aperçoit que le pasteur est le véritable dupeur dupé.

3.3.3.Le dupeur dupé ou le charmeur charmé

Bergson classe ce genre d'exemples sous la rubrique du monde renversé:

> "*Souvent on nous présentera un personnage qui prépare les filets où il viendra lui-même se faire prendre. L'histoire du persécuteur victime de sa persécution, du dupeur dupé, fait le fond de bien des comédies*[177]."

On trouve déjà cet exemple dans l'ancienne farce où l'avocat Pathelin indique à son client un stratagème pour tromper le juge. Puis c'est le client qui usera du même stratagème pour ne pas payer les frais d'avocat. Jean Dufournet souligne justement dans son introduction qu'"*une*

176- Pierre-Aimé Touchard, Dionysos, apologie pour le théâtre, l'amateur de théâtre ou la règle du jeu, op. cit., p.29.

177- Henri Bergson, Le Rire, op. cit., p.72.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

scène devient comique par retournement de la situation et par inversion des rôles[178]." Le cinéma a aussi exécuté bien d'autres variations sur ce modèle. L'exemple le plus célèbre est la vue comique de Louis Lumière: L'Arroseur arrosé (1895)[179]. Bergson signale qu'il s'agit toujours, au fond, *"d'une intervention de rôles, et d'une situation qui se retourne contre celui qui la crée*[180]."

Francis Debyser qualifie ce genre d'ironie "ironie du sort" ou "destin". Ce qui est ironique en fin de compte, précise-t-il, ce n'est pas une providence ou un destin malin, ce n'est pas l'événement non plus en lui-même qui est ironique mais la lecture d'un événement:

> *"Le principe en est généralement la comicité de l'arroseur arrosé, du psychiatre fou, voleur volé, de l'astrologue qui tombe dans un puits, c'est-à-dire l'humour éventuellemnt noir, du monde à l'envers et de l'inversion des rôles réalisé par le hasard de l'histoire: le cardinal de la Balue emprisonné dans la cage de fer de son invention, le chasseur d'images sous-marines italien auteur du livre Mon ami le requin (Il mio amico pescecane) dévoré par un requin, à peu de distance de la côte amalfitaine quelques mois après la parution de son ouvrage*[181]."

Marc Dambre qualifie La Symphonie pastorale de comédie pastorale, en considérant la fin du récit comme une revanche du malin dans la mesure où le pasteur est *"un charmeur charmé, il est envoûté par sa musique de néant. Il a joué de la parole et de la Parole pour rêver de paradis terrestre. Le malheur est que l'Eve de cet Adam laborieux, séductrice virginale, aura été charmée au point de vouloir se racheter dans les eaux noires du suicide. Mais lorsque mourante elle dit: "j'ai soif" comme le Crucifié, elle abandonne sur la rive le pasteur à son pathos, définitivement préservée*[182]."

178- Jean Dufournet, La farce de maître Pierre Pathelin, Paris, GF Flammarion, 1986, p.16.

179- Dans un jardin potager, on voit un jardinier arroser à l'aide d'un tuyau. Un enfant malin arrive derrière lui, et appuie sur le tuyau avec son pied. L'arroseur, ne voyant plus d'eau sortir, tourne imprudemment le tuyau vers son visage afin de vérifier ce qui se passe. A ce moment, l'enfant relève son pied et l'arroseur est ainsi arrosé.

180- Henri Bergson, Le Rire, op. cit., p.72.

181- Francis Debyser, "Les mécanismes de l'ironie",, op. cit., p.157.

182- Marc Dambre, La Symphonie pastorale d'André Gide, op.cit., p.123.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

A en croire Jankélévitch, *"toutes (les) incohérences métaphisiques, économiques, sociales composent ce qu'on appelle vulgairement l'ironie du sort*[183]." Il précise par ailleurs que *"le destin est une farce, la planète un mensonge et la vie toute entière une sorte de vaudeville diabolique*[184]."

3.3.4.Oedipe et Gertrude

Dambre divise par ailleurs La Symphonie pastorale en cinq parties de la tragédie. Il l'intitule *"tragédie de la belle aveugle et de son maître*[185]". Il signale d'autre part que Gide reprend le mythe tragique d'Oedipe. Lorsqu' Oedipe s'acharne à réaliser sa propre ruine, la tragédie fait un emploi très important de l'ironie dramatique. Il faut immédiatement rappeler ici que Gide a également écrit un drame en trois actes (1931) sur Oedipe. Mais la différence entre la pièce de Sophocle[186] et celle de Gide est que celui-ci a transposé la tragédie sur le mode comique. Il se sert uniquement d'un mythe pour provoquer des dialogues entre ses personnages: Oedipe et Créon, Antigone et Ismène, sur des questions morales. En revanche, dans La Symphonie pastorale, l'ironie tragique qui est aussi une ironie dramatique consiste à encourager le pasteur sur la voie qu'il a choisie. Le pasteur est un personnage ironisé comme Oedipe dans la mesure où il ne prend conscience qu'à la fin de l'oeuvre de son véritable destin. Notre héros pasteur se leurre complètement sur sa situation et court à la perte de Gertrude, car elle se suicide et à la perte de son fils, puisque celui-ci se convertit au catholicisme, tandis que le pasteur croyait qu'il pourrait sauver par charité une aveugle.

On peut aussi remarquer une ressemblance entre la situation tragique de Gertrude et celle d'Oedipe, puisqu'elle comprend comme celui-ci qu'elle s'est trompée d'amour. Lorsque ce personnage mythique ouvre également les yeux sur le parricide et l'inceste, il se mutile aussi en se crevant les yeux étant donné qu'il ne pouvait plus supporter dès lors la vision d'un amour coupable avec sa propre mère. Comme dans l'exemple

---

183- Vladimir Jankélévitch, L'Ironie, op. cit., p.162.
184- Idem.
185- Marc Dambre, La Symphonie pastorale d'André Gide, op. cit., p. 62.
186- Sophocle, Oedipe Roi, traduction inédite de Marie-Rose Rougier, Paris, Classiques Hachette, 1994.

d'Oedipe, Gertrude n'ouvre pas non plus les yeux sur la figure d'un amant mais sur celle d'un père:

> *"Mon ami, je vais vous faire beaucoup de peine; mais il ne faut pas qu'il reste aucun mensonge entre nous. 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'imaginais que vous aviez..." (pp.146-147)*

Lorsqu'elle ouvre les yeux, elle voit un monde plus beau qu'elle n'a jamais rêvé et elle n'imaginait pas que le jour pouvait être *"si clair, l'air si brillant et le ciel si vaste." (p.145)* Elle n'imaginait pas non plus que *"le front des hommes soit si osseux". (p.145)* Elle dit au pasteur par ailleurs:

> *"Quand je suis entrée chez vous, savez-vous ce qui m'est apparu tout d'abord... Ah! (...) ce que j'ai vu d'abord, c'est notre faute, notre péché."(p.145)*

Elle explique alors que Jacques lui avait lu ce passage de la Bible qu'elle ne connaissait pas encore:

> *"Pour moi, étant autrefois sans loi, je vivais; mais quand le commendement vint, le péché reprit vie, et moi je mourus." (p.146)*

Gertrude sait désormais que la place qu'elle occupait dans le coeur et dans la vie du pasteur était celle d'Amélie. Selon elle, son crime est de ne pas l'avoir senti plus tôt. Sa faute était de se laisser aimer par un pasteur:

> *"Mais lorsque m'est apparu tout à coup son visage, lorsque j'ai vu sur son pauvre visage tant de tristesse, je n'ai plus pu supporter l'idée que cette tristesse fût mon oeuvre..." (p.144)*

C'est à cause de cette prise de conscience de la confusion entre Eros et Agapé[187] qu'elle décide de se noyer afin d'éviter ce terrible spectacle du péché. A travers le puritanisme exacerbé de Gertrude, on peut dire que Gide a voulu ainsi ironiser sur une certaine sévérité protestante qui ne laisse aucun sentiment de grâce et de pardon et aucune issue pour éviter le tragique.

187- Robert Graves, Les Mythes grecs, traduit de l'anglais par Mounir Hafez, tome I, Paris, Fayard, 1967, p.67.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Kierkegaard qualifie aussi d'ironie tragique, l'ironie du monde qu'elle réalise à l'égard du personnage[188].

Patrice Pavis rapporte justement cette citation de Vernant au sujet de l'ironie tragique:

> *" L'ironie tragique (ironie du sort) pourra consister à montrer comment, au cours du drame, le héros se trouve littéralement "pris au mot", un mot qui se retourne contre lui, en lui apportant l'amère expérience du sens qu'il s'obstinait à ne pas connaître*[189]*."*

L'ironie tragique dans cet ouvrage a une signification importante puisqu'elle n'est plus un simple procédé mais elle est d'abord une vision de l'homme, dont la métaphore est l'énigme. Elle souligne que l'homme est à lui-même une énigme, et qu'il est incapable de déchiffrer les signes qui tissent son destin. Puis l'ironie tragique peut devenir aussi une vision du monde étant la marque d'un monde opaque, dépourvu de tout sens clair et univoque. L'homme avance en aveugle. En reflétant un univers déchiré et contradictoire, elle expose la dualité de la condition humaine et innocente comme Gertrude en regard du droit humain et coupable au regard des dieux.

On peut donc affirmer que l'ironie est la marque de la vision tragique de Gide. Cette vision n'est pas seulement liée au dessein de ses personnages. Elle illustre l'ignorance des hommes, dupés par les dieux eux-mêmes. Toutes ces affinités de La Symphonie pastorale avec la tragédie ne doivent surtout pas nous amener à déduire que cet ouvrage de Gide est un roman-tragédie. Au contraire, comme on le verra ultérieurement, l'auteur à travers cette oeuvre commence petit à petit à se libérer de ce type de roman en démontrant la faillite de l'appareil sociologique et psychologique du roman traditionnel.

ÜNİVERSİTESİ

188- Soren Kierkegaard, Le Concept d'Ironie constamment rapporté à Socrate, op.cit., p. 242.

189- Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Editions Sociales, 1980, Paris, pp.223-224.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

CHAPITRE QUATRIEME: L'IRONIE GIDIENNE UN GENRE INDEPENDANT OU UN SOUS GENRE?

Tous les procédés comiques et tragiques relevés dans les chapitres précédents nous amènent à nous poser d'autres questions embarrassantes. Nous nous trouvons en présence d'une ambiguïté. L'ironie a un double visage, tantôt comique, tantôt tragique. Comment expliquer que nous l'interprétions à bon escient, dans l'un ou l'autre sens? Comment cette distinction s'opère-t-elle, comment dissocions-nous le tragique et le comique? Qu'ont en commun l'ironie, le comique et le tragique? Le comique est-il un sous-genre de l'ironie ou est-ce l'ironie qui est un sous-genre du comique? La même question est valable aussi pour le tragique: le tragique est-il un sous-genre de l'ironie ou le contraire? Que partagent-ils avec la satire? Sont-ils tout simplement un simple instrument à l'usage de l'ironie et de la satire? D'où viennent toutes ces confusions et comment peut-on expliquer toutes ces questions par rapport à La Symphonie pastorale d'André Gide?

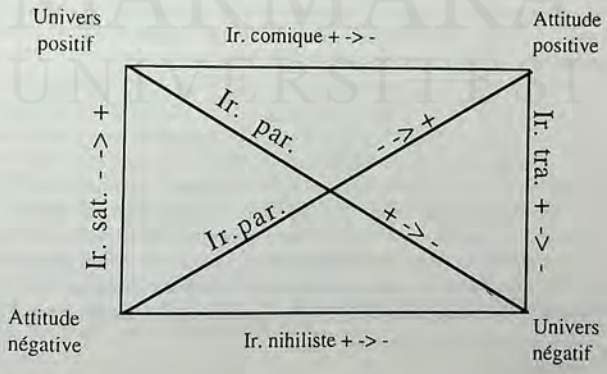
3.4.1. L'ironie satirique, comique, tragique, et nihiliste

Monique Yaari parle dans son chapitre "question de contenu et de structure"[190] de trois facteurs dans la réalisation des combinaisons ironiques. Ce sont des éléments philosophique, émotionnel et structural. Le facteur philosophique concerne la conception que se fait de la réalité l'observateur ironiste de l'incongruité. Cela explique donc la considération hostile ou propice de l'observateur à l'égard de

190- Monique Yaari, Ironie paradoxale et ironie poétique, Summa Publications, Birmingham, Alabama, 1988, pp.47-67.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

l'incongruité. Quant au facteur émotionnel, celui-ci réside plutôt dans l'attitude de l'ironiste envers l'objet. Cela peut se manifester chez l'observateur soit sous forme de détachement plus ou moins critique soit, au contraire, sous forme d'identification et de sympathie. Cela dépend directement de la positivité ou de la négativité de notre attitude devant l'objet observé. L'élément émotionnel de l'ironie tient en fait au rapport d'identification ou au détachement entre l'observateur ironiste et l'objet-victime. Ainsi apparaissent les quatre pôles: univers négatif/positif, attitude négative/positive qui vont former six combinaisons possibles de l'ironie dans le schéma[191] de Yaari. Les quatre premières combinaisons de ce schéma correspondent aux quatre variétés suivantes de l'ironie: 1) l'ironie satirique se réalise lorsque l'univers est positif et que notre attitude et notre jugement sont critiques et détachés envers ce qui s'y oppose; 2) l'ironie comique apparaît lorsqu'il y a de la sympathie dans un univers compatible; 3) l'ironie tragique s'effectue lorsqu'il y a l'incongruité entre l'effort positif du personnage et l'hostilité de l'univers; 4) l'ironie nihiliste se forme lorsque l'on prend une attitude critique envers l'univers hostile. D'après ce schéma, on remarque qu'il existe un obstacle, c'est-à-dire un univers hostile au début, à la fois dans l'ironie tragique et l'ironie comique, mais dans l'ironie comique, on constate la victoire de l'observateur et l'obstacle initial disparaît alors que dans l'ironie tragique,



MARMARA UNIVERSITESI

c'est le contraire qui se réalise puisqu'il s'agit de la défaite de l'observateur, pas celle de l'obstacle.

Quant aux dernières combinaisons, ces deux-là correspondent à l'ironie paradoxale dans la mesure où leurs normes sont assez relatives et changeantes. L'univers étant ni complètement propice ni hostile, l'attitude de l'observateur ironiste se place alors à mi-chemin entre l'identification et le détachement.

Selon le troisième facteur que l'on peut d'ailleurs appeler l'élément structural de l'incongruité, il s'agit du triomphe ou de la défaite de l'objet. Dans un univers hostile, il peut y avoir une défaite des valeurs positives; c'est le cas des ironies tragique et nihiliste. Dans un univers propice, quand s'effectue un passage de la défaite vers le triomphe, il s'agit alors de l'ironie comique. Lorsque l'on voit la défaite des valeurs négatives par une attaque critique, c'est l'ironie satirique qui se réalise. Enfin, lorsqu'un univers ambigu mène à des résultats ambigus, c'est l'ironie paradoxale qui apparaît. En conclusion, il faut dire qu'il nous paraît nécessaire de prendre "le comique" au sens d'ascension de la défaite au triomphe, "le tragique" au sens de descente en direction opposée. Dans ce cas, l'ironie comique se réalise lorsque le désastre se solde par la réalité de la bonne fortune alors que l'ironie tragique apparaît lorsque la défaite triomphe et l'effort humain reste sans résultat, sans conséquence. Il s'ensuit que l'élément structural constitue l'aspect phénoménologique de l'ironie. Il faut signaler d'autre part ici que ces combinaisons ne sont pas applicables pour les ironies verbales mais pour l'ironie philosophique. Dans La Symphonie pastorale d'André Gide, l'aspect phénoménologique de l'ironie tient à l'action, à l'intrigue, à l'organisation séquentielle de l'oeuvre, selon le terme de Frye à son **"mythos"**. C'est la thématique de l'oeuvre qui constitue le deuxième aspect de l'ironie qui tient à la signification, selon la terminologie de Frye à la **"dianoia"** de l'ouvrage.

Quant aux questions:"qu'est-ce que le tragique par rapport à l'ironie tragique, d'un côté, et qu'est-ce que le comique par rapport à l'ironie comique, de l'autre", il est possible de répondre à ces questions en tenant compte des facteurs précédents qui peuvent nous aider à trouver une réponse. Le facteur émotionnel correspond parfaitement à la définition du tragique et du comique. Yaari signale justement que *"le tragique et le comique sont des rythmes vitaux que nous percevons, que nous assimilons et nous nous approprions comme visions et attitudes et que nous exprimons dans des oeuvres dont le courant principal en est la réflexion*[192]." Elle pense, d'autre part, que l'on peut expliquer l'ironie par

192- Ibid., p.53.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ
le facteur structural dans la mesure où, selon Yaari, l'ironie est avant tout une structure perçue ou exprimée étant inhérente aux phénomènes. Si donc on envisage une ironie comique ou tragique et qu'on la qualifie de ces adjectifs, c'est que celle-ci partage autant avec le premier que le deuxième des rythmes vitaux et des principes communs.

Susanne Langer note que *"le tragique, c'est le rythme de l'auto-consompsion de l'individu dans un suprême effort de réalisation complète de son potentiel*[193]*."* C'est ce que l'homme s'offre comme une quête à réaliser, et le Destin ou un autre obstacle lui enlève ce triomphe, cette victoire, tôt ou tard, vite ou lentement, d'une manière foudroyante ou douce. Sur le plan existentiel, tout cela peut se traduire par une défaite, un désespoir, un pessimisme, une mort, un suicide, etc. Par conséquent, à l'intérieur de ce périmètre, l'ironie gidienne dans La Symphonie pastorale serait donc l'incongruité entre l'effort positif du pasteur et l'inexorabilité du Destin, du résultat négatif, du désespoir, du déclin. Comme il n'y a pas un seul élément mais plusieurs éléments tragiques dans La Symphonie pastorale (suicide et mort de Gertrude, échec du pasteur dans sa mission, désespoir et malheur du pasteur, de sa femme, de ses enfants), on peut dire que cet ouvrage est doublement tragique. Essayer de sauver une fille infirme de sa misère, et à la fin causer sa mort, devrait être là l'ironie tragique par excellence que nous pourrons aussi appeler l'ironie du Destin, la Force des Choses.

Même s'il nous paraît possible de classifier une oeuvre du point de vue du contenu et de la forme et de dire que certaines formes d'ironie peuvent prédominer dans certains genres littéraires, par exemple: l'ironie comique peut être spécifique dans la comédie; l'ironie tragique dans la tragédie traditionnelle, l'ironie satirique dans la satire, l'ironie tragi-comique et l'ironie nihiliste dans la littérature de l'Absurde, l'ironie paradoxale dans la comédie-tragique et dans le nouveau roman, etc., l'étude approfondie de la nature de l'ironie gidienne dans La Symphonie pastorale nous prouve que ce genre de schématisation généralisée n'est ni exhaustif ni absolu ni très déterminant. Comme l'a fait Gide dans cet ouvrage, on peut rencontrer une multiplicité d'ironies mélangées l'une dans l'autre et il est possible que les auteurs modernes surtout alternent le tragique et le comique dans la même oeuvre même si cela peut paraître au premier coup paradoxal.

193- cité par Monique Yaari, ibid., p.53. (Susanne Langer, Feeling and Form: A Theory of Art, New York, Charles Scribner's Sons,1953.)

Il s'ensuit que toutes les questions posées plus haut ne sont pas forcement valables et applicables à une comédie ou à une tragédie classiques puisque l'ironie devient alors automatiquement un sous-genre du comique et du tragique afin de disposer ses procédés au service de ces oeuvres théâtrales. En revanche, si ces questions se posent pour La Symphonie pastorale, il ne nous semble guère possible que l'ironie soit utilisée seulement comme un simple procédé du comique et du tragique. Au contraire, comme on l'a souvent remarqué tout au long de notre travail, c'est l'ironie qui est alors l'axe principal de cet ouvrage, tout s'organise autour d'elle et elle devient toute seule presque un genre indépendant, même si elle exploite le plus souvent les mêmes procédés que le comique et le tragique et que leurs frontières s'entrecroisent respectivement.

Ce que l'on peut d'ailleurs reprocher à Bergson, bien qu'il n'existe pas une seule ironie mais plusieurs sortes d'ironie et qu'il peut y avoir diverses échelles entre les ironies mêmes, depuis l'ironie comique jusqu'à l'ironie tragique et que cette figure peut concerner à la fois la philosophie, la sociologie, la psychologie, la littérature, la musique, la peinture, etc., ce philosophe reconnaît malheureusement la seule forme de l'ironie: celle que nous avons appelée l'ironie rhétorique ou verbale. Ce qui nous étonne, c'est que Bergson limite ainsi ses techniques du comique de transposition par dégradation ou exagération au comique des mots, en les appliquant uniquement à ce qu'il appelle l'ironie et l'humour respectivement:

> *"Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est: en cela consiste l'ironie. Tantôt, au contraire, on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être: ainsi procède souvent l'humour*[194]*."*

Selon le philosophe, l'humour, ainsi définie, est donc l'inverse de l'ironie. Ces deux figures sont, l'une et l'autre considérées comme des formes de la satire. Dans l'humour, il précise que l'on descend de plus en plus bas à l'intérieur du mal afin d'en noter les particularités avec une plus froide indifférence, en affectionnant les termes concrets, les détails techniques. Dans l'ironie, on se laisse soulever de plus en plus haut par *"l'idée du bien qui devrait être"*.[195] C'est l'éloquence donc, selon Bergson, qui distingue l'ironie de l'humour.

194.- Henri Bergson, Le Rire, op. cit., p.97.

195.- Ibid., p.97.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Jankélévitch fait à son tour un parallélisme entre l'ironie et le comique:

> *"Il est une ironie élémentaire qui se confond avec la connaissance et qui est, comme l'art, fille du loisir... l'art, le comique, l'ironie deviennent possibles là où se relâche l'urgence vitale*[196]*."*

Il précise d'autre part que *"l'esprit d'ironie est ...l'esprit de détente*[197]*."* Selon Bergson aussi, il y a surtout dans le rire *"un mouvement de détente*[198]*."* La similitude la plus importante entre le comique, l'ironie et la satire est leur essentielle légèreté, le détachement de l'auteur qui provoque aussi un détachement similaire chez le lecteur. Cette légèreté d'esprit se trouve à la base même des techniques comiques. *"Le comique, précise Bergson, s'adresse à l'intelligence pure; le rire est incompatible avec l'émotion*[199]*."* Dans le processus de l'ironie, comme on l'a signalé à plusieurs occasions, il faut deux distanciations: la première est celle du locuteur ironiste (c'est-à-dire ici l'auteur) qui n'assume pas son discours puisqu'il veut que l'auditeur, lui non plus, ne le prenne pas au pied de la lettre et décode un sens sous-entendu. La deuxième est la distanciation du récepteur. Cette fois-ci, il s'agit du recul que nous devons prendre, en tant que lecteur devant l'énoncé ironique. Sinon, sans être suffisamment désengagé émotivement de l'énoncé littéral, nous ne pourrons pas déchiffrer le signifié intentionnel de l'auteur. Dans l'ironie et le comique, le lecteur ou le spectateur ne s'identifie donc pas aux personnages. Comme l'écrit Bergson, il s'agit alors *"d'une observation extérieure*[200]*"*.

3.4.2. Une ironie tragie-comique

Même si, dans La Symphonie pastorale, il existe des scènes qui côtoient le drame, et que Gide n'exclut certes pas entièrement les combinaisons du comique et du tragique, la distance de l'auteur nous empêche d'entrer en relation avec les âmes des personnages. Bergson précise justement qu'*"une émotion est dramatique, communicative, quand tous les harmoniques y sont donnés avec la note fondamentale. C'est*

196.- Vladimir Jankélévitch, L'Ironie, op. cit., p.1.
197.- Ibid., p.2.
198.- Henri Bergson, Le Rire, op. cit., p.148.
199.-Ibid., p.106.
200.-Ibid., p.129.

parce que l'acteur vibre tout entier que le public pourra vibrer à son tour[201]."

Il faut aussi ajouter qu'il existe une ironie bienveillante tout comme il peut exister un comique bienveillant; comme un comique malveillant qui se rapproche plutôt de la satire. Si nous pensons que l'ironie, comme le comique et la satire, est faite en même temps de détachement critique aussi bien que de légèreté d'esprit, elle est donc mieux balancée que dans le comique, où domine plutôt la légèreté d'esprit et elle est mieux équilibrée que la satire où domine le détachement critique. L'ironie maintient même dans un précaire équilibre, le difficile équilibre paradoxe qui existe entre le sérieux et le léger. Dans La Symphonie pastorale, comme dans certains rires qui finissent en pleurs, par un étrange renversement, certains aspects comiques deviennent tragiques.

On peut en conclure qu'il s'agit ici ni purement d'une ironie comique ni d'une ironie tragique mais plutôt d'une ironie tragi-comique. Ce sont là des coexistances symbiotiques. Dans l'ironie gidienne, à la fin de ce récit tragique, le regard critique porté sur soi-même ne provoque ni un rire comique ni un rire tragique, il provoque tout simplement un petit sourire en coin qui va jusqu'à se moquer de lui-même.

Afin de s'exprimer, dans cet ouvrage, la vision ironique gidienne, tout comme la satire, emprunte bien au comique ses techniques égayantes comme les visions comique et satirique de la comédie classique empruntaient à l'ironie ses techniques, dont l'ironie verbale était sûrement la plus connue. D'après la vieille hiérarchie, nous ne voulons donc pas dire qu'il faut que l'ironie avec la satire soient subordonnées au comique et au tragique qui devraient exister seuls en tant que genres indépendants. Au contraire, dans l'oeuvre de Gide, ce sont le comique et le tragique qui sont subordonnés à l'ironie en tant que techniques. Gide fait finalement une savante mixture, une dialectique infinie de ces deux genres dans son oeuvre. Il recourt à la forme tragi-comique de l'ironie comme Ionesco, auteur du théâtre absurde, qui donne une vision tragi-comique de l'ironie. L'absurde se trouve de toute manière à la base de l'ironie, même s'il faut rappeler que celle-ci n'est cependant qu'un aspect entre autres de cette figure. Car la vision paradoxale de l'ironie et la vision absurde peuvent se contenir l'une l'autre, étant à la fois des aspects philosophiques et des formes littéraires de la même vision. L'ironie tragi-comique est justement basée structuralement sur une incongruité comme le paradoxe et l'absurde. Morton Gurewitch explique comme suit cette correlation:

---

[201]-Ibid., p.107.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

"Irony is the condition of comedy being transmuted into tragedy, or the condition of tragedy being transmuted into comedy. Irony treats of the absurd, and one good definition of the absurd... is the tragi-comic or comi-tragic tone of things[202]*."*

Le meilleur exemple, à ce sujet, que l'on puisse donner, c'est le cas des oeuvres d'Eugène Ionesco. Il n'est pas fortuit que l'auteur lui-même qualifie ses pièces de "farces tragiques". Cela veut dire que même si le sujet semble être tragique, le moule dans lequel l'ethos est coulé est comique. Selon Ionesco, la raison de cette qualification "farce tragique" s'explique ainsi: *"le comique est tragique, et la tragédie de l'homme est dérisoire*[203]*."* Il signale par ailleurs qu'il a tenté de réunir le tragique et le comique dans une synthèse nouvelle même si ces deux éléments se critiquent, se nient mutuellement. Cette opposition constitue, selon lui, un équilibre dynamique et une tension permanente. En revanche, Marguerite Fernagu distingue absolument le rire du comique en soulignant que le rire peut avoir distinctement à la fois la caractéristique du comique et du tragique. Elle intitule d'ailleurs son article "le rire tragique"[204].

3.4.3. Le rire tragique

Quant à la question: puisque nous rions, alors le tragique ne serait-il pas dilué? Pierre-Aimé Touchard répond que *le rire n'est pas toujours comique. (...) Il y a un rire de la tragédie comme il y a un rire de la comédie*[205]*."*

Il existe toute une gamme de rire comme toute une gamme d'ironie, depuis le sourire insinuant et tentateur, jusqu'à l'éclat de jouissance complète. Le terme de "rire tragique" utilisé par Fernagu peut nous paraître paradoxal au premier abord. Car, comme tout le monde le sait, qui dit rire pense tout de suite au comique parce que le rire est un instrument de la comédie et la plupart des auteurs comiques recourent à ce procédé de contagion pour faire rire leurs spectateurs. On en déduit alors que, puisque le rire relève du comique, il est donc automatiquement

---

202- Morton Gurewitch, Comedy: The irrational Vision, Ithaca: Cornell University Press, 1975, p.29.

203-Eugène Ionesco, Notes et contre-notes, Gallimard, Paris, 1966, pp.61-62.

204- Marguerite Fernagu, "le rire tragique", Revue d'Esthétique, t.3, fasc. 3 et 4, 1950, pp.398-419.

205- Pierre-Aimé Touchard, Dionysos, apologie pour le théâtre, l'amateur ou la régle du jeu, op.cit., p.29.

en opposition avec le tragique. En fait, lorsqu'on lit La Symphonie pastorale, on peut y relever toute une gamme de rires qui nous font passer d'une catégorie à l'autre entre deux cas extrêmes: le tragique et le comique, en créant une multiplicité de nuances parfois indiscernables. Comme nous rions dans l'ouvrage de Gide, à cause de la souffrance et de la détresse des personnages, notre rire s'écarte déjà du rire proprement comique. Car nous n'y découvrons pas le grotesque mais l'angoisse des personnages. Nous découvrons là un rire qui entraîne les êtres vers une destruction mortelle. Notre rire n'est pas un rire gratuit mais conscient et averti des possibilités tragiques.

Le rire peut d'abord selon Fernagu, avoir une caractéristique humoristique puisqu'elle note que l'origine de l'humour réside en une volonté de rendre comique ce qui n'est pas comique. C'est le rire ironique, pense-t-elle, qui est plus avancé encore dans l'orientation tragique dans la mesure où le rire ironique enferme une lucidité plus accentuée. Au lieu de voiler le mal, il souligne, en énonçant la situation pénible, les traits des caractères blamables et les actions condamnables. Cela faisant, le rire ironique recourt la plupart du temps aux termes même du langage pour les mieux dessiner. Fernagu en déduit que "*de cet affinement de la connaissance, se dégage une amertume plus ou moins vive dont l'ironiste s'échappe par une pirouette qui le fait passer du triste au gai, de la vision sombre au rire, en une sorte d'indépendance recouvrée, de libération de l'inévitable*[206]." Le rire apporte ainsi sa pleine charge de dévaluation. Fernagu considère en fait l'ironie comme une série de rires allégeants qui, tout en ayant conscience de la situation, la transforment en un amusement. Bien que le rire sarcastique, dit-elle, souligne comme l'ironie, l'aspect douloureux de la situation, il ne le fait pas pour s'en évader, mais au contraire pour y adjoindre une sorte de contemplation en fixant et en concentrant l'esprit sur cet aspect.

3.4.4. Le rire ironique

Dans La Symphonie pastorale, le rire ironique va jusqu'à être un rire sarcastique parce que ce rire condamne le personnage (pasteur) donc par rapport à une échelle de valeurs implicite et accentue le décalage ironique entre ce qu'il est et ce qu'il devrait être et finalement ce que le pasteur souhaiterait être. A la fin du récit, le pasteur, devenu juge de lui-même en venant s'agenouiller auprès de sa femme, tire de sa lucidité une

206. Marguerite Fernagu, "le rire tragique", pp.399-400.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

constatation d'échec total trop lourde pour pouvoir la transformer en comique. Le rire ironique n'a donc pas ici une fonction d'alléger la souffrance mais, au contraire, il a pour effet de l'accentuer. L'ironie prend alors un air tragique. Etant plus riche au point de vue ontologique, le rire tragique chez Gide apparaît donc comme le degré suprême de la lucidité. Par là même, cet auteur nous fait parvenir à l'extrêmité de la gamme des rires et nous permet de toucher enfin au tragique. On remarque ainsi que le rire chez Gide n'est plus seulement un rire de comique, un rire d'amusemnt, un rire de détente; mais au contraire, un rire de tension qui exprime l'accomplissement du mal. D'où, selon l'hypothèse de Fernagu, l'opposition du rire par rapport au comique sur le plan tragique.

Le rire ironique est un procédé très fréquent chez Gide lorsqu'il traite la recherche du bonheur mystique de ses personnages. Il met alors en scène des personnages tristes avec leurs visages hilards. Tout est là pour décrire et exposer leur souffrance. Aucun de ses personnages ne s'amuse, aucune vertu chrétienne ne leur permet de vivre d'une manière heureuse. Ils ne font que jouir de la souffrance en tant que telle. Leur souffrance se transforme comme celle des personnages de La Symphonie pastorale, de temps à autre, en comédie et se prête ainsi au rire par leur excès ridicule. Comme le monde est vu sous l'aspect de la souffrance subie, le rire ne peut pas alors être directement lié au comique mais au tragique. Dans le cas du pasteur, nous sommes bien loin du comique, nous sommes au contraire en présence d'un rire métaphysique qui évoque le mal. Le rire tragique lié à l'ironie suppose ainsi un détachement, une domination de la situation vue dans son ensemble, qui permet de la surmonter bien qu'elle ne soit pas surmontable. A la fin de La Symphonie pastorale, le pasteur, personnage tragique, devient à la fois acteur et spectateur de sa situation, il vit son acte jusqu'à l'extrême limite de sa connaissance et de sa sensibilité et il se découvre lui-même comme s'il apercevrait quelqu'un d'autre à sa place en situation périlleuse. En se détachant de lui-même et en se dédoublant, ainsi il surplombe et nous fait surplomber son propre cas.

Dans La Symphonie pastorale, toutes les forces composantes de l'être sont portées à leur point suprême de tension: inconscience et aveuglement dans l'appréhension du mal, volonté de parachever ce mal, amour ou haine, jalousie ou ambition, en tant que sentiments susceptibles de provoquer le tragique, sont pris comme ressort tragique pour être cristallisés dans la réalisation d'un mal plus grand: la mort. Ainsi, le passage du rire au tragique trouve son équivalent. A la fin, le rire marque bien le retour contre lui-même par lequel le pasteur devient son propre bourreau, ainsi le rire tragique ouvre la phase de la souffrance suprême.

Comme on l'avait déjà précisé, le pasteur renforce son destin comme un Oedipe qui renforçerait le sien par sa propre cruauté, pour laisser grandir l'ironie du sort.

L'importance du rire ironique est qu'il peut opérer une véritable transmutation des catégories et aller jusqu'à donner l'accent tragique à une scène qui par elle-même s'en trouve dépourvue. Ainsi, il est capable de mêler tour à tour pathétique, comique, drame sans être entièrement tragique , pour ne pas s'élever au tragique absolu. Gide termine justement son récit par un long éclat sinistre, repoussant, qui émane de ce pasteur hypocrite et de son visage adouci. Lorsque le pasteur vient s'agenouiller près de sa femme pour lui demander de prier pour lui, le fait qu'Amélie récite "simplement "Notre Père..." en mettant entre les versets de longs silences", montre bien que la réaction éprouvée par la femme du pasteur est bel et bien la fameuse phrase "laissez -moi rire monsieur le pasteur". En fin de compte, La Symphonie pastorale de Gide est une oeuvre qui n'est pas facile à déterminer au point de vue catégoriel. On peut la considérer comme une comédie qui tourne finalement au tragique. Le passage du comique au tragique ou le recours au tragi-comique s'avèrent parfois extrêment délicats à déterminer. Le rire ironique apparaît finalement chez Gide comme un prolongement naturel de l'exaspération de la souffrance. Nous sommes amenés progressivement par une montée lente à la fureur tragique. Car l'amour devient la souffrance et il finit par la mort. Par conséquent, Gide tente de faire dans cet ouvrage une synthèse hardie du comique et du tragique en réalisant le rire ironique chez un personnage comme le pasteur qui souffre.

Deux conclusions peuvent découler de notre édude. La première: normalement, il n'y a pas de sujet proprement tragique ou comique en soi. C'est l'ensemble du fond, de la forme, de la mise en scène, du ton adopté qui crée la valeur catégorielle de l'oeuvre. Car il est fréquent de voir le même événement ou le même personnage comme ressort tragique ou comique. Bergson souligne justement au sujet de la pièce L'Avare que *"nous serions véritablement ici dans le drame si l'avarice et le sentiment paternel, s'entrechoquant dans l'âme d'Harpagon, y amenaient une combinaison plus ou moins originale*[207]." Autant la mort fonde le plus souvent une pièce tragique autant elle peut fonder un vaudeville de Feydeau. D'autre part, en tant que lecteurs ou spectateurs, nous sommes aussi libres de voir dans le même événement un élément comique ou tragique. Notre jugement dans la détermination du comique ou du tragique peut être finalement un fait psychologique. La dénomination de

---

[207]-Henri Bergson, Le Rire, op. cit., p.108.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

la pièce: tragédie, comédie, drame, le nom de l'auteur comique ou tragique, le lieu où l'événement se déroule, tous ces facteurs peuvent également influencer à l'avance, dans la détermination du contenu de notre conscience que nous projèterons sur l'oeuvre. Nous nous attendons à rire ou à être émus et nous faisons l'intérprétation de ce qui nous est offert en fonction de cette attente. Il est ainsi possible d'expliquer pourquoi nous rions parfois de ce qui est en soi pénible. Dans la dernière séquence de La Symphonie pastorale, lors du désespoir du pasteur, par exemple, nous pensons en comique sous l'influence des scènes précédentes, mais nous ne percevons pas comique à proprement parler. D'où notre tendance ambiguë de voir en permanence pendant la lecture de cet ouvrage de Gide partout l'ironie même si l'auteur n'avait peut-être ni cette intention ni cette conscience en la rédigeant. Il faut en fait souligner que notre jugement comique ou tragique se dessine également selon une préstructure liée à notre propre interprétation anticipée.

La deuxième conclusion: les rapports du rire et du comique nous apparaissent comme un cas particulier de la psychologie des formes. Ils ne sont pas forcement liés d'une façon nécessaire l'un à l'autre d'une manière inséparable. Car l'étude de La Symphonie pastorale nous montre que le rire peut être un élément qui entre à la fois dans la forme comique et dans la forme tragique. Par cet ouvrage, Gide nous démontre donc l'impertinence de la traditionnelle alliance entre le rire et le comique. Il nous amène à constater d'autre part la possibilité d'une autre combinaison: celle du rire tragique qui n'est donc pas en fin de compte parodoxale du tout.

Selon Jankélévitch, l'ironie brasse plutôt ensemble les deux catégories: le comique et le tragique que le rationnalisme classique avait disjointes. Il signale que l'ironie est une tragédie "parce qu'elle anéantit l'Idée en l'incarnant dans le fini"; et il ajoute par ailleurs que l'ironie est "enthousiasme parce qu'elle affirme et révèle l'Idée en consumant notre finitude[208]." Jankélévitch n'est donc pas tellement favorable la distinction entre l'ironie tragique et l'ironie comique et il pense qu'il vaut mieux la qualifier tout simplement de "tragi-comique" ou "comi-tragique[209]". Il conclut par ailleurs que l'ironie est au-delà du pessimisme et de l'optimisme. Il compare d'autre part l'ironie au procédé de l'oxymore "clair-obscur qui est un jeu de l'ombre et de la lumière[210]."

208- Vladimir Jankélévitch, L'Ironie, op. cit., p.136.
209- Ibid., p.134.
210- Ibid., p.135.

En termes musicaux, il qualifie finalement l'ironie de "symphonie fantastique de la Contradiction[211]". L'ironie d'antithèse, selon lui, est donc une ambivalence immobilisée dans l'extrême paradoxe de la contemporanéité, qui mélange les contrastes. Il ne s'agit pas en fait de la successivité des contraires mais de leur simultanéité. Jankélévitch souligne que l'ironie n'est pas neutre, mais "littéralement tragi-comique; l'un-et-l'autre plutôt que ni-l'un-ni l'autre[212]." Elle est donc située à mi-chemin du comique et du tragique. Comme on l'a remarqué dans La Symphonie pastorale, l'amour et la mort, l'épithalame et le chant funèbre, "les cloches nuptiales et les cloches du glas" se mêlent d'une manière ironique.

L'ironie gidienne aussi est avant tout une esthétique assez relativiste qui envisage sa propre métamorphose restant hostile à toute doctrine littéraire dogmatique, à la stagnation et à la fossilisation d'une esthétique classique. Nous devons souligner surtout qu'il ne faut jamais entendre par l'ironie gidienne seulement "ironie rhétorique" mais plutôt ironie philosophique ou "ironie socratique" dans un sens très élargi, de façon à ce que celle-ci accouche à la fois les esprits retors et la réalité elle-même.

3.4.5. La satire et l'ironie

Quant à la question de la distinction entre la satire et l'ironie, les normes de la première sont claires, précises et absolues. Autrement dit, celle-ci est franchement militante. Northrop Frye définit d'ailleurs la satire comme suit:

> *"(elle) est une ironie militante, ses normes morales sont relativement claires; elles lui permettent de prendre la mesure du grotesque et de l'absurde*[213]."

Dans cette citation, chaque mot de Frye apporte un éclaircissement sur les caractéristiques de la satire. Le mot "militant" implique automatiquement que le satiriste croit posséder la vérité. Il recourt à l'ironie pour mener son combat. Ses normes morales défendues excluent les autres qui sont généralement admises. Le regard du satiriste se dote donc d'une lentille grossissante et déformante pour montrer mieux

---

211- Idem.
212- Ibid., p.133.
213- Northrop Frye, L'Anatomie de la critique, NRF, Gallimard, 1969, p.272.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

l'aspect absurde de ce qui est satirisé. Il utilise un miroir pour caricaturer l'opinion d'autrui. C'est là que ce genre littéraire recourt aux techniques du comique. Les grands satiristes: Rabelais, La Fontaine, Montesquieu, Voltaire nous montrent qu'ils n'ont exprimé leur insatisfaction qu'artistiquement tout en recourant à l'animalité, à la moquerie et à l'ironie.

La différence essentielle entre la critique et la satire, selon Gradus, est la suivante: *"alors que la critique peut exposer ce qu"il y a de louable à côté des défauts et essaie, de plus, de juger objectivement, la satire n'expose que les défauts en les rendant ridicules."* Ce dictionnaire signale par ailleurs que la satire peut être non seulement un genre littéraire mais aussi elle peut être mêlée à d'autres genres: théâtre, roman, poésie, chez les moralistes et théologiens, etc.

Quant aux normes de l'ironie par rapport à celles de la satire, elles ne sont pas claires, précises mais paradoxales et ambigües. L'ironie exige le règne absolu de l'incongru en refusant de se résoudre dans l'une et ne s'arrêtant à aucune. Si la satire se nourrit de ridicule et le tragique se nourrit de sublime, l'ironie se nourrit alors de l'absurde et du paradoxe; c'est justement cela qui constitue son essence. Selon Frye, si le tragique suscite la pitié et la terreur et le comique la sympathie et le ridicule[214], l'ironie absolue, autrement dit l'ironie ironique, réfractaire à toute résolution, reste en suspens. Elle risque donc d'être sans aucun effet cathartique. Comme on l'a signalé auparavant, dans La Symphonie pastorale, rien n'a un sens précis. Le pasteur peut à la fois être intérprété comme un personnage de la satire, de l'hypocrisie et comme l'apologie du libre arbitre. Pareillement, Amélie peut être à la fois l'image d'une femme lucide et l'image du dogmatisme chrétien. Ces personnages peuvent nous paraître tour à tour sympathiques et antipathiques. On ne peut pas dire finalement qu'ils sont uniquement l'incarnation du bien et du mal. Gide, auteur ironiste, devient ainsi dans son ouvrage le romancier de l'incertitude psychologique, en renonçant à ses personnages typés, un destin, une biographie engagés dans un drame fabriqué pour eux. Il essaie de livrer en fait l'ambiguïté de l'être; autrement dit, il cherche à montrer à son lecteur tout ce qui est contradictoire, incompréhensible et ambigu chez l'homme. Ce qui distingue justement La Symphonie pastorale, du roman classique et de la comédie classique, c'est qu'elle ne décrit pas des caractères bien précis mais la fluidité des caractères. Il s'ensuit que l'auteur ne croit plus tellement à l'unité psychologique de ses personnages et que La Symphonie pastorale démontre l'impossibilité de décrire un

---

214-Northrop Frye, ibid., p.177.

personnage dans son intégralité. Le pasteur lui-même s'aperçoit progressivement à travers son journal qu'il n'est plus tellement l'homme qu'il croyait être comme dans Albertine disparue de Marcel Proust, Albertine semble soudain indifférente à l'homme qui ne pensait qu'à elle, une heure plus tôt. L'homme n'est donc même pas un autre mais cent mille autres. Personne ne peut garantir que d'ici à demain, ou une demi-heure plus tard, il restera celui qu'il prétend être maintenant.

A partir de ces explications qui sont loin d'être exhaustives, on peut maintenant tirer quelques conclusions au sujet des caractéristiques de l'ironie gidienne. Son ironie présente en effet certaines affinités avec le comique et la satire, avec surtout le tragique. Mais, elle s'en distingue notamment par son penchant à la neutralité, à l'irrésolution, au relatif, au paradoxe, à l'ambiguïté et par sa faculté de mélanger le sérieux et le léger. Les techniques du comique et du tragique et celles de la satire n'y servent finalement qu'à illustrer la vision ironique de l'auteur. Il faut surtout bien signaler ceci que chez Gide, l'ironie existe sur deux plans: comme technique ou instrument, et comme vision indépendante. Dans les deux cas, il nous paraît impossible d'exposer la conception de l'ironie gidienne sans la comparer aux techniques et visions des autres conceptions voisines: humour, satire, comique, tragique, etc. Il est donc difficile de dire qu'une ironie gidienne puisse exister sans être en contact avec les autres visions voisines. Cela dit, la sphère de l'ironie gidienne possède en permanence des points communs avec les autres sphères comme les chaînons d'une chaîne.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

QUATRIEME PARTIE

LA PARODISATION DE LA BIBLE ET LA MISE EN ABYME

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

CHAPITRE PREMIER: L'IRONIE PARODIQUE

L'ironie gidienne a-elle aussi un aspect parodique? Quelles sont les affinités entre la conception d'ironie et la conception de parodie de cet auteur? Est-ce la parodie qui est plus privilégiée que l'ironie dans son écriture ou est-ce plutôt le contraire? Autrement dit, l'ironie gidienne en tant que tendance prégénérique peut-elle prendre la forme générique de la parodie? L'ironie de cet auteur en tant que genre, prose narrative infusée du tragique et du comique utilise-t-elle également la parodie comme une stratégie intertextuelle? La parodie et l'ironie n'étant pas du tout exclusives l'une par rapport à l'autre, s'agit-il alors d'une coexistence dans un éthos commun?

Par rapport à la parodie et à la satire, quel est le statut du discours de Gide dans La Symphonie pastorale ? Est-ce purement parodique ou est-ce purement satirique? Il faut considérer les rapports entre la parodie, la satire et l'idéologie pour pouvoir répondre à ces questions. Il sera question notamment ici d'éclaircir la relation qui existe entre l'idéologie et la satire et la parodie. Celle-ci est un mode intertextuel puisque le domaine du parodique relève des hypotextes identifiables et des conventions littéraires alors que la satire n'est pas un mode intertextuel. Ceci dit, la parodie et l'idéologie sont-elles des catégories incompatibles? D'où vient la confusion que l'on fait entre le parodique et le satirique? On peut encore se demander si le parodique et le satirique peuvent coexister? Si la parodie relève du comique et la satire de l'idéologie, le comique et l'idéologie peuvent-ils aussi coexister?

4.1.1. La superposition de la satire et de la parodie

Commençons d'abord à aborder les divergences et les convergences entre la parodie et la satire afin de pouvoir plus facilement étudier ultérieurement leurs corrélations avec l'ironie. La parodie est par définition un genre littéraire ludique donc elle recourt automatiquement

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

aux procédés de subversion pour ridiculiser et pour faire rire. Sa portée est donc une cible-texte. Quant à la satire, elle est souvent sérieuse puisque l'auteur cherche à critiquer soit une société, soit une religion, soit une idéologie en exposant leurs aspects négatifs. On peut justement constater l'un des meilleurs exemples de la satire dans les oeuvres de Gide puisque cet auteur tourne en permanence en dérision les religieux, les littéraires, les idéologies, les institutions, etc.

Puisque le texte de Gide, dans La Symphonie pastorale, fait mention de concepts théologiques, il s'agit donc d'une idéologie dans ce récit. Mais la dimension idéologique de ce texte se manifeste aussi dans la sélection des intertextes-cibles que l'auteur distille dans son roman. Dans ce cas-là, on remarque dans La Symphonie pastorale une idéologie qu'incarne le texte lui-même. Il nous paraît donc indispensable de distinguer entre la référence idéologique explicite et les signaux idéologiques implicites. On y remarque plutôt des signaux implicites qui nous orientent de façon oblique dans le souci de garder une certaine neutralité apparente et pour créer une ambiguïté. C'est ainsi que l'on peut expliquer la pratique essentielle de la parodisation qui consiste à citer un texte antérieur pas comme une autorité, mais afin de le tourner en dérision. Comme on le verra ultérieurement, Gide se sert des signaux implicites dans son roman en parodiant toute une série d'hypotextes, à partir des paraboles bibliques jusqu'aux plus petites unités de conte, de mythe, de roman, de comédie, de tragédie, etc. Il n'est sans doute pas fortuit si les seuls textes à ne pas subir de déformation explicite sont ceux de La Bible. Cela ne veut pas dire que tout ce qui n'est pas déformé explicitement n'est pas subverti idéologiquement. Les textes sacrés sont cités, voire représentés, mais les visées idéologiques découlant de la déformation subie se bornent à l'implicite. C'est ainsi que surgît une confusion entre le parodique, le satirique et l'ironique. Pourtant, la distinction entre la satire et la parodie est claire dans la mesure où les cibles ne sont pas les mêmes: celle de la satire est idéologique, alors que celle de la parodie est le texte ou des textes, autrement dit le signifiant.

Comme on le constate dans La Symphonie pastorale, les hypotextes de la Bible sont théologiques et solennels, sérieux tandis que l'hypertexte satirique de Gide se range surtout sous le signe du parodique. La comédie pastorale que joue le pasteur peut donc être lue comme un aboutissement parodique d'un drame ou d'une tragédie familiale. Ce qui singularise finalement le mode parodique de Gide est son changement de ton emprunté pour travestir les paraboles bibliques. Il faut aussi signaler

que les oeuvres théâtrales de Gidé sont d'ailleurs très riches en parodies théâtrales[215].

Notre tendance à confondre dans La Symphonie pastorale la satire et la parodie découle sans doute du caractère critique des deux modes. Tous les deux visent à tourner en dérision ce qui est sérieux ou ce qui se prend trop au sérieux; tous deux tendent de saper, de subvertir. En revanche, la satire a une portée moraliste, philosophique et religieuse. Car ses cibles sont extratextuelles plutôt que des signes intertextuels. Cependant, dans La Symphonie pastorale, la satire et la parodie coexistent d'une manière bien intégrée l'une dans l'autre puisque Gide s'attaque, comme nous le verrons un peu plus tard, à la fois aux idées religieuses et à leur expression. Il n'est donc pas très évident de démêler le satirique et le parodique dans cet ouvrage puisque l'auteur critique et les concepts religieux et leur formulation. Les intertextes des paraboles bibliques sont satirisés , car leur contenu est attaqué et parodié aussi, dans la mesure où certains termes clés (amour, charité, plaisir) sont subvertis de façon érotique.

Il va de soi que les jeux de mots inspirés par les termes "charité", "amour", "désir" fonctionnent à plusieurs niveaux: le sens religieux de ces mots est évincé en se référant plutôt implicitement au sens érotique. Le mécanisme subversif ici est mis en oeuvre par la répétition des mêmes termes dans des contextes différents.

A partir de ces remarques, il est possible de conclure que la satire peut inclure une parodie mais la parodie n'est pas forcément liée à la satire. On peut donc dire que la parodie gidienne est subordonnée à la satire. Les exemples à venir nous montreront que l'on remarque une superposition totale de la satire et de la parodie dans La Symphonie pastorale. Gide qui s'en prend simultanément à l'hypocrisie religieuse et à l'hypotexte biblique utilise en même temps toutes les deux figures en les associant l'une l'autre. Mais, alors, une nouvelle question surgit: comment peut-on qualifier la figure qui va naître de cette union: satire parodique ou parodie satirique? Selon Linda Hutcheon, si la satire *"utilise la parodie en tant que dispositif structurel pour réaliser son but correctif*[216]*"*, il s'agit alors d'une satire parodique. Si l'auteur *"vise toujours une cible intertextuelle (...c'est-à-dire) un autre texte ou une série de conventions littéraires*[217]*"*, il s'agit alors d'une parodie satirique. En revanche, pour le

---

215- Voir à ce sujet L'Univers ludique d'André Gide. Les Soties, Paris Librairie José Corti, 1985.

216- Linda Hutcheon, "Ironie, satire, parodie", Poétique, op. cit., p.148.

217- Idem.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

roman de Gide, il n'est pas très facile de dire que le terme "satire parodique" convient mieux que "parodie satirique" puisqu'il est tout à fait possible de dire que si l'on est suffisamment sensible à la lecture intertextuelle de cet ouvrage, il s'agit plutôt d'une cible intertextuelle. C'est la raison pour laquelle nous évitons pour l'instant d'utiliser ni le premier ni le deuxième terme en attendant de trouver une autre solution.

En fait, il sera question ici de voir dans quelle mesure, à partir de La Symphonie pastorale, il est possible d'éclairer de façon plus rigoureuse les deux catégories de la satire et de la parodie. En faisant cette distinction, il semble assez utile de tenir compte de la définition des fonctions du langage faite par Jacobson. Ainsi, nous pouvons associer la relation privilégiée entre hypotexte et hypertexte, pendant la parodisation, à la fonction poétique ou métalinguistique du langage qui valorise le signifiant au détriment du signifié. Quant à la satire, celle-ci privilégie la fonction référencielle puisque le satiriste met en relief le contenu du discours plutôt que le discours lui-même. La définition jakobsonienne, en déterminant où se termine le référent et où commence le signifiant, peut nous aider davantage à désigner la parodie et la satire. Mais, après cette remarque, nous rencontrons une autre question: dans quelle mesure le référent et le signifiant peuvent-ils être distingués l'un de l'autre? Si la réponse est négative à la possibilité de leur distinction catégorique, dans ce cas, dans quelle mesure peuvent-ils être interdépendants? Si nous appliquons ces questions au cas de la parodie et de la satire, ces deux catégories peuvent-elles être complètement autonomes? Si notre réponse est négative, alors dans quelle mesure sont-elles interdépendantes et quelle catégorie est plus autonome que l'autre?

Comme l'ont démontré plus clairement les surréalistes et les dadaïstes, le signifiant peut s'employer de manière gratuite sans être dépendant du référent alors que le contraire est impossible. Car le référent est fonction d'une mention verbale. Ce qui nous permet de voir que la parodie ne dépend pas forcément de la satire alors que la satire doit être subordonnée à la parodie. En d'autres termes, la parodie pure serait possible tandis que la satire pure serait impossible. On ne peut donc jamais utiliser l'étiquette "satire pure" pour La Symphonie pastorale de Gide dans la mesure où il s'agit d'une réécriture d'un récit à partir des intertextes antérieurs. Bien que l'un des buts de l'auteur soit satirique, puisque la religion et l'hypocrisie sont des cibles de l'auteur, cette satire est tout de même présentée sous une enveloppe parodique. De cet exemple et de ces observations, on peut démontrer que, dès qu'un phénomène social, religieux, politique, philosophique est médiatisé par un texte littéraire, on relève automatiquement la présence d'une parodie explicite ou parfois implicite des textes antérieurs. En d'autres termes, si

la satire pure existait, elle se bornerait sûrement à une personne ou à un phénomène social, religieux, politique. Même si l'objectif propagandiste est prioritaire et plus dominant dans les oeuvres engagées, la parodie existe toujours comme un mode mineur. Il nous semble légitime de dire à la lumière de ces exemples que la catégorie de satire pure n'est qu'une illusion hypothétique. Malgré tout, aucun texte ne peut être écrit dans un vide littéraire puisqu'il dépend nécessairement du canal verbal et ses référents sont ancrés aux infinis souvenirs du signifiant. En revanche, on peut parler de l'existence de plusieurs échelles possibles entre ces deux pôles allant des textes les plus formalistes où la parodie l'emporte jusqu'aux textes les plus engagés idéologiquement où les préoccupations esthétiques et techniques restent au second plan. Comme nous l'avons bien remarqué, lorsqu'il s'agit d'un auteur comme Gide, le plus souvent, la parodie et la satire ont tendance à se doubler l'une l'autre, surtout lorsqu'elles sont employées conjointement pour soutenir les objectifs esthétiques, littéraires et idéologiques de l'auteur.

Jankélévitch pense que la parodie est déjà ironique en ceci qu'*"elle abonde généreusement dans le sens de l'erreur pour la ridiculiser: elle la ruine non pas en l'attaquant de front, mais indirectement en poussant à la roue avec elle, en se faisant sa complice: la parodie fait avec l'erreur un bout de chemin pour peu à peu l'aiguiller, la dévier, l'infléchir vers ses propres fins*[218]*."* Il la qualifie par ailleurs de *"grosse ironie, hilare et cynique, une satire non orientée*[219]*."* Cette définition de Jankélévitch démontre que la parodie peut être une variante de l'ironie et elle fait partie de l'une des figures de l'écriture oblique. Nous remarquons d'autre part dans cette définition que la parodie a également des points communs avec la satire.

4.1.2. L'affinité entre la parodie et l'ironie comme mention

Sperber et Wilson mettent également en cause la définition de l'ironie verbale comme une figure par laquelle on dirait le contraire de ce que l'on pense ou de ce que l'on veut faire penser. L'avantage que cette théorie nous apporte est qu'elle prend en compte la diversité des faits d'ironie:

218.- Vladimir Jankélévitch, L'Ironie, op. cit., p.99.

219.- Idem.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

"Il y a si l'on veut, des ironies, c'est-à-dire des effets particuliers produits par des énoncés particuliers et des parentés perçues entre les effets[220]*."*

D'autre part, ils signalent qu'en cas d'ironisation, *"les locuteurs ne peuvent que se dissocier de leur énoncé (...); on ne comprend* (les exemples: "ce temps est splendide" et "as-tu pensé à arroser les fleurs?" lorsqu'il pleut à verses) *qu'en supposant qu'ils veulent exprimer quelque chose à propos de leur énoncé plutôt qu'au moyen de lui. Il s'en dégage une attitude des locuteurs vis-à-vis de l'objet de leur énoncé: le temps, la pluie et les précautions qu'ils appellent*[221]*."* Si l'on veut exprimer, en termes linguistiques, ce qu'ils disent: les énoncés ironiques ne sont pas "employés", mais seulement "mentionnés", étant donné qu'ils prédiquent non à propos du référent de l'expression, mais à propos de l'expression elle-même. En définissant "les ironies" comme des formes de citation, Sperber et Wilson considèrent l'ironie comme un discours rapporté qui est directement lié à la problématique du métalangage. Comme on l'a déjà signalé, ces deux linguistes pensent que toutes les ironies et pas seulement l'ironie citationnelle au sens strict peuvent être décrites et interprétées *"comme des mentions ayant un caractère d'écho: écho plus ou moins lointain de pensées ou de propos, réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis*[222]*."*

Pour que nous puissions interpréter comme il faut l'énoncé ironique de Gide dans La Symphonie pastorale, il faudra donc que nous reconnaissions le caractère de mention de son énoncé, c'est-à-dire qu'il faut tenir compte du fait que le locuteur veut dire quelque chose à propos de son énoncé plutôt qu'au moyen de lui. L'emploi et la mention de l'énoncé correspondent ici au sens littéral et au sens figuré de la théorie tropologique. On a l'impression dans La Symphonie pastorale que Gide interpose le pasteur comme un simple écho de l'hypocrisie afin de mieux ridiculiser le langage hypocrite.

Alaine D. Cancalon signale d'ailleurs à propos des références bibliques du pasteur, que *"ces voix sont des voix détournées de leur but originel, dans la mesure où elles sont superposées sur la voix de la mauvaise conscience du pasteur*[223]*."*

220- Sperber et Wilson, "Les ironies comme mentions", op. cit., p.400.
221-Ibid., p.403.
222-Ibid., p.408.
223- Alaine D. Cancalon, "La Symphonie pastorale: voix dérivées, voie à la dérive", Bulletin des Amis d'André Gide, avril-juillet 1989, p.253.

C'est grâce à cette théorie que nous pouvons mieux étudier la caractéristique parodique de l'ironie gidienne qui demeurait inexpliquée jusqu'à maintenant par la théorie classique. Nous comprenons encore un peu mieux pourquoi Gide fait référer très souvent son personnage pasteur aux citations bibliques. Cette nouvelle théorie nous laisse entrevoir qu'il existe une certaine affinité entre la parodie et l'ironie et que l'ironie gidienne peut avoir un aspect parodique.

Sperber et Wilson pensent par ailleurs que *" dans la conception classique, l'existence d'un ton ironique reste assez singulière. Pourquoi n'existe-il pas aussi un ton métaphorique, un ton synecdochique?* [224]*."* Ils signalent en revanche que, dans la conception des ironies comme mentions, le ton ironique s'inscrit tout naturellement parmi les tons divers au moyen desquels le locuteur peut marquer son attitude vis-à-vis de l'énoncé ou de la pensée dont il se fait l'écho.

Lorsqu'il s'agit des références bibliques citées par le pasteur, nous ne pourrions comprendre que partiellemnt l'ironie de ces citations en essayant de les ramener à une variante de l'antiphrase, ou en supposant que son auteur ne pense pas ce qu'il dit. Il n'est pas cependant important, pour identifier l'ironie parodique, de savoir si le pasteur fait vraiment preuve de sincérité dans ses propos. Cependant, l'ironie parodique de ces citations nous apparaît clairement dès lors que nous les considérons comme la reprise ironique du discours d'un certain personnage et d'une certaine doctrine ou pensée.

La restriction de cette conception découle du fait qu'elle considère les énoncés ironiques seulement mentionnés et non pas employés, par le locuteur. Lorsqu'on étudie les paraboles bibliques citées par le pasteur, les énoncés ironiques sont en fait à la fois employés et mentionnés. Si nous voulons nous exprimer en d'autres termes, ce qui est ironisé, ce n'est pas seulement l'énonciation déjà accomplie et stéréotypée, mais la proposition même qui est en train d'être énoncée.

4.1.3. Le détournement, la captation, et la subversion

Almuth Grésillon et Dominique Maingueneau, dans leur article commun "polyphonie, proverbe et détournement"[225] nous montrent qu'il peut exister un énoncé ayant seulement valeur de mention qui n'a pas du

---

224- Ibid., p.409.

225- Almuth Grésillon et Dominique Maingueneau, "polyphonie, proverbe et détournement", Revue Langages, Revue trimestrielle, mars 1984, no73, pp.112-125.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

tout d'emploi ironique lorsque l'on se réfère à un proverbe comme une citation d'autorité.

Selon Greimas, dans l'énonciation proverbiale *"le locuteur abandonne volontairement sa voix et en emprunte une autre pour proférer un segment de la parole qui ne lui appartient pas en propre, qu'il ne fait que citer*[226]*."* On peut en déduire que le proverbe est une mention par excellence. Pour A. Berrendonner aussi, le proverbe est à ranger parmi les phénomènes de "mention[227]", d'énonciations tenues sur une autre énonciation.

Le proverbe comme les paraboles bibliques est finalement un moyen de valider l'énonciation et un garant de la vérité. Puisque le proverbe est issu de *"l'autorité indiscutable, de la sagesse des nations"*, selon Grésillon et Maingueneau, *"énonçant un proverbe, un locuteur maximise la validité de son dire, la place au-delà de la diversité et de la relativité des autorités*[228]*."* Même sa syntaxe volontiers archaïsante, précisent-ils, est directement liée à son statut de sagesse. Bien que le proverbe puisse constituer un excellent modèle pour ceux qui cherchent à asseoir l'autorité de leurs énoncés, il ne faut pas cependant oublier que l'on peut créer un anti-modèle idéal comme ce que Gide fait à partir des paraboles bibliques dans La Symphonie pastorale pour ruiner, détourner, critiquer les vérités établies. C'est dans cette perspective que Grésillon et Maingueneau définissent le détournement comme un procédé discursif *" qui consiste à produire un énoncé possédant les marques linguistiques de l'énonciation proverbiale mais qui n'appartient pas au stock des proverbes reconnus*[229]*."* C'est ce procédé qui peut nous expliquer d'ailleurs à quels moments les mentions peuvent être ironiques ou pas. Cependant, il ne faut pas croire que tout détournement puisse être ironique. Car, ce procédé peut être utilisé sous deux régimes complètement différents: l'un "ludique", l'autre "militant"[230].

Ces deux linguistes ajoutent par ailleurs qu'*"il y a détournement ludique lorsque ce détournement entre dans le cadre des purs jeux de mots, et n'est pas au service d'un enjeu idéologique, politique...*[231]*"* En revanche, ils pensent que *le détournement militant (...) vise à donner de*

226- Greimas, "les proverbes et les dictons", dans Du Sens, Paris, Seuil 1970, p.309.

227- A. Berrendonner, Eléments de pragmatique linguistique, éd. de Minuit, 1982, p.199.

228- Almuth Grésillon et Dominique Maingueneau, "polyphonie, proverbe et détournement", Revue langages, op. cit., p.114.

229- Ibid., p.114.

230- Idem.

231- Idem.

l'autorité à un énoncé ou à ruiner celle du proverbe au nom d'intérêts de divers ordres[232]."

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Mais, cette distinction pose des problèmes de frontière lorsqu'il s'agit d'un auteur comme Gide qui effectue des détournements militants, idéologiques tout en jouant avec la langue. Bertrand Fillaudeau parle justement longuement dans son livre L'Univers ludique d'André Gide[233], de ce caractère bipolaire de la parodie gidienne.

Grésillon et Maingueneau soulignent deux stratégies: l'une est la captation lorsqu'il s'agit d'utiliser à son profit l'autorité proverbiale; l'autre est la subversion lorsqu'il s'agit de la contestation de cette autorité:

> *"La captation consiste à détourner en allant au maximum dans le sens de la structure sémantique ainsi exploitée; en termes métaphoriques on peut songer à un moulin qui capte le fil du courant pour faire tourner sa machinerie*[234]."

Quant à la subversion , *"(elle) cherche au contraire à faire apparaître une contradiction entre le sens véhiculé par l'énonciation de la structure originelle (notée Eo) et celui de l'énonciation de la structure résultant du détournement (notée E1)* [235]."

Les discours politiques, publicitaires, les slogans peuvent être choisis comme les meilleures illustrations de la stratégie de la captation. Ce genre de discours capte le genre proverbial pour obtenir une certaine convergence sémantique, une certaine similitude syntaxique, en pastichant des formules bien établies. Comme modèle réussi, ils donnent l'exemple:

> *E1 "Les petits Visseaux font les grandes lumières."*
>
> *Eo "Les petits ruisseaux font les grandes rivières*[236]."

Dans cet exemple, la distance entre EO et E1, sans être minimale, est très réduite. Ici l'homophonie est renforcée par la similitude syntaxique aussi. Pour obtenir une efficacité sémantique, le détournement vise ici à exploiter le signifié de Eo.

Quand on détourne uniquement le signifiant, il s'agit alors d'une subversion ludique qui produit de l'absurde. Grésillon et Maingueneau

---

232- Idem.

233- Voir le chapitre parodie, Bernard Fillaudeau, L'Univers ludique d'André Gide, Paris , Librairie José Corti, 1985, pp. 69-80.

234- Almuth Grésillon et Dominique Maingueneau, "polyphonie, proverbe et détournement", op. cit., p.115.

235- Idem.

236- Ibid., p.118.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

montrent à ce sujet l'exemple "152 proverbes mis au goût du jour" par P. Eluard et B. Péret[237].

On peut aussi remarquer la subversion ludique des proverbes chez les surréalistes. Ceux-ci, au lieu de contester la position idéologique d'un proverbe, contestent de l'intérieur le principe même de l'énonciation proverbiale. Comme les surréalistes entendent retrouver un sur-réel, ils veulent libérer les mots, en contestant l'universalité et l'idée du modèle parfait des énoncés proverbiaux figés. Ainsi, les proverbes possèdent le statut d'un repoussoir textuel idéal pour les poètes surréalistes pour travailler sur la fonction poétique de la langue. Grésillon et Maingueneau pensent d'ailleurs que Eluard et Péret, à travers leur détournement ludique, cherchent à pratiquer "*une hygiène de l'usage de la langue: il faut lui restituer les possibles qu'occulte son fonctionnement ordinaire, révéler à l'intérieur même du proverbe la possibilité d'un fonctionnement tout à fait autre, qui récuse l'image de ce monde achevé, équilibré, en repos qu'est celui du proverbe*[238]."

En revanche, lorsque les subversions visent le signifié des proverbes attestés, il s'agit alors d'une subversion qui a une portée militante et idéologique. Ainsi dans ce proverbe mis au goût du jour par Eluard et Péret:

> *El "Incendie et mitrailleuse sont les deux mamelles de la France."*
> *Eo "Labourage et pâturage sont les deux mamelles de la France*[239]."

Selon Grésillon et Maingueneau, dans cet exemple, Eluard et Péret ont mis en contradiction du paisible et bucolique "labourage et pâturage" avec "incendie et mitrailleuse[240]". Ainsi la vérité établie est dénoncée comme mystificatrice. Le contenu du proverbe subversif contredit celui du proverbe originel en affirmant une vérité contre une vérité contraire.

Notre raison essentielle de tant insister sur le sujet du détournement des proverbes est que , dans La symphonie pastorale aussi, il s'agit d'un détournement de la Bible même si le pasteur annonce qu'"*il (lui) paraît toujours malséant d'abriter (sa) conduite derrière l'autorité du livre saint." (p.24)* Si l'on veut appliquer à La Symphonie pastorale le procédé de détournement défini par ces deux linguistes, on remarque tout

---

237- P. Eluard et B. Péret, Oeuvres complètes, éd. de la Pléiade, Gallimard, tome I, 1968, pp.151-161. (Deux exemples: "Qui couche avec le pape doit avoir de grands pieds", "Sommeil qui couche fait trembler les ombres".)
238- Ibid., p.121.
239- Idem.
240- Almuth Grésillon et Dominique Maingueneau, "polyphonie, proverbe et détournement", op. cit., p.119.

de suite que le pasteur capte aussi le discours d'un énonciateur prestigieux, pour asseoir sa propre énonciation afin de subvertir de l'intérieur le discours biblique. Il donne son énonciation comme l'imitation de l'énonciation biblique. Comme il existe un écart entre l'interprétation littérale des paraboles bibliques et le comportement du pasteur, surgît alors l'interprétation ironique de ces énoncés. D. Sperber et D. Wilson, qui décrivent souvent l'ironie en termes de polyphonie, considèrent d'ailleurs qu'une énonciation ironique se donne comme "*écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence*[241]."

4.1.4. La parodie: transformation ludique, ironique, satirique

Nous allons prendre comme modèle la théorie de Linda Hutcheon qui est plus large que celle de Genette qui est très restrictive puisque ce dernier réduit la parodie à la *"transformation textuelle à fonction ludique*[242]", ou autrement dit *"à la transformation ludique d'un texte singulier*[243]". L. Hutcheon nous propose d'autre part une définition plus opérationnelle et satisfaisante pour aborder la question de l'ironie en qualifiant la parodie de transformation à la fois ludique, ironique et satirique. L'intégration de ces trois dimensions à la définition de la parodie nous laisse ouverte la possibilité de prendre en compte des textes de Gide où la proportion de ces régimes est difficilement décidable, soit qu'ils se mêlent sans qu'aucun ne domine. Comme on le verra, dans cet ouvrage de l'auteur, la parodie comme le comique et le tragique n'est qu'un élément accompagnant l'ironie, mais nullement l'essentiel de l'ironie elle-même. Cependant, la manière de certaines ironies gidiennes ne manque pas de nous faire penser à l'importance de la parodisation de cet ouvrage.

Le préfixe "para" signifiant d'ailleurs à la fois "contre" et "à côté" suppose autant la proximité, l'accord que l'opposition. La plus quotidienne de notre pratique de la parodie, comme on vient de le signaler, c'est le détournement des dictons, des slogans, des vers, des citations célèbres et connus par tout le monde, de leurs sens essentiels dans le but de produire un' effet comique. La parodie ancienne était associée au rite, à la fête rituelle ou religieuse. Car, pendant ces fêtes, en

---

241- D. Sperber et D. Wilson, "Les ironies commes mentions", op. cit., p.409.

242- Gérard Genette, Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, p.49

243- Ibid., p.164.

tant que moment de trêve, on levait certaines interdictions. Quant à la parodie moderne, elle semble plutôt associée au jeu sémiotique. Elle n'est plus tellement reliée au rythme social vécu. L. Hutcheon signale que la parodie fleurit dans des sociétés d'une certaine sophistication culturelle et que la parodie ironique peut exister non seulement chez les romanciers contemporains "Fowles, Barthes, Borgès, Nabokov, Murdoch" mais aussi dans la musique moderne, "Bartok, Stravinsky, Mahler, Vaughan, Williams et Prokofiev", dans les arts plastiques "Picasso, Bacon", et au cinéma "Lucas, Godard, Bogdanovich[244]". Dans A Theory of Parody, Linda Hutcheon définit la parodie comme *"une forme d'imitation, mais d'imitation caractérisée par une inversion ironique, pas toujours aux dépens du texte parodié"*, et comme *"une répétition avec une distance critique, qui marque plutôt la différence que la similitude[245]."* Même cette définition nous montre que dans l'éthos de la parodie, l'ironie devient privilégiée parce que celle-ci est une composante structurelle de la parodie. En tant que discours ambivalent, porteur de distance, de différence, de répétition, la parodie chez Gide fonctionne également sur le même modèle que l'ironie. L. Hutcheon signale justement comme suit la ressemblance entre la stratégie et la structure de ces deux figures:

> *"L'ironie et la parodie (...) opèrent toutes deux sur deux niveaux, un niveau de surface primaire en premier plan, un niveau secondaire et implicite en second plan. Ce dernier niveau, dans les deux cas, tire sa signification du contexte dans lequel il se trouve. La signification ultime du texte ironique ou parodique réside dans la superposition des deux niveaux, dans une sorte de double exposition (au sens photographique du terme) textuelle[246]."*

4.1.5. La parodisation de la Bible

Dans La Symphonie pastorale, si la Bible est, de façon claire, le texte formellement parodié ou au second plan , ce n'est pas non seulement pour être critiqué mais aussi pour être vu comme un idéal ou comme une norme dont le texte gidien veut s'écarter. L'inversion apparaît ici comme le procédé utilisé par Gide pour prendre des distances ironiques avec son modèle et pour créer un nouveau contexte. L'objet parodié est ici les conventions, le style des paraboles bibliques. Il faut tout de suite signaler

---

244- Linda Hutcheon, "Ironie et parodie: stratégie et structure", trad. Ph. Hamon, Poétique, 36, 1978, pp.476-477

245- Linda Hutcheon, A Theory of Parody, New York et Londres, Methuen, 1985, p.6.

246- Linda Hutcheon, "Ironie et parodie: stratégie et structure", op. cit., pp.472-473.

que la cible de la parodie n'est ni morale ni sociale. Comme le rappelle L. Hutcheon dans un autre article[247], même si la parodie et la satire sont toutes deux des pratiques littéraires, la cible de la satire n'est pas littéraire mais éthique: tandis que la parodie, étant un exercice ludique, s'attaque à d'autres textes, à la littérature, la satire s'attaque aux vices ou à la bêtise de l'homme dans la perspective de les corriger par le ridicule et pour lui donner une leçon.

Dans La Symphonie pastorale, comme on l'a déjà signalé, Gide intègre cependant les deux procédés l'un dans l'autre dans la mesure où son ironie satirique se sert de la parodie et son ironie parodique de la satire. Ainsi, en utilisant respectivement les moyens des deux figures l'une pour l'autre, la parodisation ironique s'attaque au faux moralisme du pasteur. Si l'ironie parodique de Gide se met au service de cette activité réformatrice qui est la satire, elle n'est pas pour autant forcément du côté d'une volonté de rupture brutale. La satire peut être une composante de la parodie mais elle n'est pas une composante indispensable pour autant. Selon L. Hutcheon, même en se moquant, la parodie renforce les conventions de l'Ecriture biblique dans la mesure où se moquer de certaines conventions comme le fait Gide dans son oeuvre, c'est les reproduire et assurer leur continuité. La reconnaissance préalable et la valorisation indirecte des modèles d'écriture biblique qu'implique la parodie gidienne justifient donc que ce sont le plus souvent les oeuvres à grand succès qui sont prises pour cibles. Bernard Dupriez signale également dans son dictionnaire en deuxième remarque que *"la parodie n'est sensible que pour qui connaît le modèle, d'où la nécessité de parodier les célébrités*[248]. "D'où en tout cas, le caractère paradoxal de la parodie gidienne qui nous paraît d'une part conservatrice en ce qu'elle reproduit des modèles qui font autorité et d'autre part révolutionnaire étant donné qu'elle le fait en les détournant d'une manière ironique. La parodie fonctionne chez lui comme un hommage et une critique qui ne veulent s'avouer comme tel.

Selon la conception de la parodie de Bakhtine, la parodisation sert à relativiser les points de vue dans la mesure où le persiflage parodique arrache le discours à son objet et il les sépare l'un de l'autre pour montrer que "*tel discours direct d'un genre tragique ou épique est unilatéral,*

247- Linda Hutcheon, "Ironie, satire, parodie", Poétique, 46, 1981.

248- Bernard Dupriez, Gradus: Les procédés littéraires, Paris, Union générale d'Editions, 1984, p.332.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

borné, et ne peut épuiser son objet[249]." Il signale par ailleurs que"*l'oeuvre qui pastiche et parodie introduit constamment dans le sérieux étriqué du noble style direct, le correctif du rire et de la critique, le correctif de la réalité, toujours plus riche, plus substantielle, et surtout plus contradictoire et plus multilingue, que ce que peut contenir le genre noble et direct*[250]." Lorsqu'on applique cette citation au cas de La Symphonie pastorale de Gide, on remarque que l'auteur, par une conscience parodique, se place en dehors des textes sacrés, pour les regarder de l'extérieur, avec les yeux d'un ironiste. Il s'ensuit alors que la conscience parodique correspond chez Gide avant tout à une prise de conscience ironique. La parodie est donc un moyen pour lui de libération, un facteur d'évolution afin de créer une originalité et une nouveauté. Elle est d'autre part un dialogue ironique, satirique, culturel avec les oeuvres, les genres et les styles du passé que l'on peut d'ailleurs appeler plus largement et plus communément l'intertextualité aussi.

Michele Hannoosh constate de surcroît une dimension comique dans le processus de la parodisation contrairement à L. Hutcheon qui préfère le terme "ironique" à celui de "comique". La parodie selon elle, est" *le retravail et la transformation comique d'un autre texte par distorsion de ses traits caractéristiques*[251]." On constate ici que M. Hannoosh revient à la dimension comique contestée par L. Hutcheon. Quant à l'écriture gidienne, à notre avis, comme on l'a signalé à plusieurs occasions, la parodie et le comique sont plutôt liés à l'ironie. Par contre, il arrive à Gide comme lorsqu'il a écrit sa pièce Oedipe Roi, de parodier la tragédie classique par un jeu sur le contraste en la transformant complètement en une pièce comique.

La définition du roman, notée par Marc Dambre, démontre d'ailleurs combien le récit pastoral peut être parodique:

"Le roman s'est construit aux dépens des genres existants[252]."

Il ajoute d'autre part que Gide lui-même qualifiait le roman d'"*espèce littéraire indécise, multiforme et omnivore*[253]."

249- Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, trad., du russe par Darja Olivier, Paris, Gallimard, p.414.
250- Idem.
251- Michele Hannoosh, Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires, The Ohio State University Press, 1989, p.10.
252- Marc Dambre, La Symphonie pastorale d'André Gide, op., cit., p.63.
253- Idem.

Marthe Robert pense que le roman est un genre littéraire batard par excellence dans la mesure où il fleurte avec tous les genres littéraires; il est donc un genre littéraire indéfini:

> *"(Le romancier) cumule dorénavant les fonctions austères du savant, du prêtre, du médecin, du psychologue, du sociologue, du juge, de l'historien (sans toutefois partager leurs responsabilités, puisqu'il n'est responsable que devant le tribunal esthétique qu'il s'est choisi*[254]*."*

Dans La Symphonie pastorale, cette transformation ironique passe par l'inversion, la transformation des paroles bibliques dans un contexte nouveau, incongru et souvent trivial. Cet ouvrage de Gide est d'ailleurs un roman parodique dans son principe même puisque l'auteur attribue les discours de la Bible à un hypocrite qui parodie les paroles des évangélistes. L'essence parodique du déplacement dans La Symphonie pastorale se vérifie surtout dans les discours d'un faux-monnayeur qui détourne les textes bibliques. Le pasteur devient d'ailleurs dans cet ouvrage, le symbole même d'un parodiste qui jouit de la puissance d'être à la fois soi et un autre puisqu'il joue le double jeu: celui d'un pasteur et celui d'un hypocrite. Cet ouvrage est donc doublement parodique puisque l'on remarque non seulement la parodie de l'auteur lui-même mais aussi celle de son personnage qui est plus ou moins le reflet autobiographique de son auteur. Lorsque Gide avait commencé à écrire cet ouvrage, il n'avait pas pour rien relu la Bible en entier. D'ailleurs, le pasteur qui se voile la vue, en prétextant l'éducation de la jeune fille aveugle, va "relire l'Evangile avec un oeil neuf." (p.104) Le Journal du 16 octobre nous informe que Gide a fait la même chose:

> *"Aujourd'hui, j'ai le plus grand mal à m'intéresser de nouveau à l'état d'esprit de mon pasteur, et je crains que la fin de ce livre n'ait à en souffrir. Pour tâcher de ranimer ses pensées (du) pasteur, j'ai repris L'Evangile et Pascal."*

Selon le pasteur, sa femme Amélie ne pratique pas la bonne lecture du texte sacré: celle que pratique son mari en écrivant dans son journal. C'est ce qui oppose le pasteur à l'esprit de sa femme *"qui n'admet pas qu'il puisse y avoir quoi que ce soit de déraisonnable ou de surraisonnable dans l'enseignement de l'Evangile." (p.22)*

Un autre indice qui prouve l'esprit parodiste du pasteur est que celui-ci n'aime pas que Gertrude lise la Bible sans lui. Ce refus peut paraître étrange, inadmissible et paradoxal pour l'originalité protestante

---

254. Voir surtout le chapitre "le genre indéfini" pp. 11-78, Marthe Robert, Roman des origines et origines du roman, Editions Bernard Grasset (Gallimard), 1972, p. 31.

qui vise à respecter le libre examen des textes sacrés. La Bible interprétée par le pasteur est donc une autre bible bien à lui qui est sûrement la conséquence de sa parodisation. Son fils Jacques, étudiant en théologie, justifie aussi l'esprit parodiste de son père puisqu'il lui reproche de choisir dans l'Evangile ce qui lui plaît. (pp.102-106)

Marc Dambre signale en ces termes la parodisation de la Bible de la part du pasteur:

> *"L'imposture, incontestable au fil du Deuxième cahier, transforme peu à peu le livre en parabole gidienne du mauvais pasteur. Aussi, les références bibliques, de loin en loin perdues, font-elles rétrospectivement de la symphonie une cacophonie*[255]*."*

Il s'agit donc dans La Symphonie pastorale, d'un livre parodique contre un autre livre qui envisage d'exposer un nouveau christianisme contre le christianisme classique. L'acte de parodie est un acte qui pousse le parodiste Gide à rivaliser avec Dieu pour écrire une nouvelle Bible. Ce fait lui permet d'autre part de détourner à son profit la gloire de ce livre sacré car, écrire son texte sur un texte célèbre, c'est déjà participer d'une certaine manière à la célébrité de son livre. Selon la terminologie genettienne, l'écriture parodique de Gide est une sorte d'écriture palimpsestique qui forme un contrepoint satirique de la Bible. Il nous paraît tout à fait opportun que Marc Dambre qualifie le pasteur de "satan pantouflard"[256] sous airs de chrétien pathétique parce que celui-ci lit les textes sacrés de travers pour les tansformer entièrement à sa guise.

Par ailleurs, les citations, les références bibliques et les allusions aux textes sacrés séparés du contexte et mis en évidence distinctement attirent notre attention sur la réutilisation de l'Evangile à des fins autres que celles prévues à l'origine. Ainsi la signification particulière des citations dans cet ouvrage dépend de la relation avec son nouveau contexte. C'est ce qui est le principe de base de l'ironie parodique de l'auteur. L'acte de parodie pousse ainsi le parodiste à relativiser et à démystifier les textes sacrés.

Comme Alain Goulet l'a admirablement montré dans son article "la figuration du procès littéraire dans l'écriture de La Symphonie pastorale", on peut remarquer comment le travail de réécriture figure en abyme son propre processus. De ce point de vue, la critique en oeuvre dans la parodisation de La Symphonie pastorale peut être aussi lue comme une autocritique de la part de l'auteur envers lui-même. En retravaillant les paraboles bibliques par une écriture et lecture de travers,

---

255- Marc Dambre, La Symphonie pastorale d'André Gide, op., cit.,, p.76.
256- Ibid., p.122.

Gide invite indirectement le lecteur à se livrer à ce même travail sur elle-même. Son écriture, mettant à nu les mécanismes de fonctionnement de son texte cible, s'expose elle-même au jugement critique du lecteur. Ainsi, l'écriture parodique gidienne implique en même temps deux critiques dans son oeuvre: l'une a une visée extérieure, l'autre une visée réflexive qui implique la dimension de l'autocritique. Il s'ensuit que l'intelligibilité de l'ironie gidienne passe aussi par la reconnaissance et la compréhension des distorsions de l'Ecriture biblique afin de lui accorder l'épithète "parodique". La non-reconnaissance de ces distorsions des paraboles bibliques peut donner à l'ouvrage de Gide le statut d'une oeuvre ordinaire, non ironique.

Arrêtons-nous un peu plus sur la question de certains hypotextes essentiels qui existent dans l'ouvrage de Gide. Pourquoi la Bible est-elle le livre le plus parodié de tous les temps et pour quelles raisons aucune autre oeuvre que la Bible ne fait autant l'objet d'un tel traitement parodique? On voit tout de suite que même le titre de La Symphonie pastorale se réfère à la parodie en évoquant La symphonie pastorale de Beethoven. Comme on l'a remarqué dans les chapitres "l'ironie est-elle tragique?", "l'ironie est-elle comique?", Gide a abondamment exploité la parodie mixte en parodiant la comédie et la tragédie. On a vu que la parodisation du répertoir tragique et comique atteint dans cet ouvrage son paroxysme. On peut considérer le langage et les intrigues du pasteur comme une parodisation du langage et des intrigues de Tartuffe de Molière. Si l'on rapproche les deux textes, c'est parce que la pièce de cet écrivain représente le plus haut degré d'accomplissement dans le genre comique. Pour ce qui est une grande oeuvre elle-même, on peut citer au premier plan l'hypotexte d'Oedipe Roi de Sophocle parce que son caractère symbolique et fondateur l'a transformé en mythe. Un autre hypotexte encore plus fondamental pour La Symphonie pastorale, est naturellement la Bible dont l'aspect sacré peut être une motivation incitatrice supplémentaire à l'acte de parodisation. Comme la parodie est déjà en soi un acte de transgression, Gide, dans son ouvrage, s'y attaque tour à tour par l'humour, le jeu, la satire ou l'ironie. Si la palme du livre le plus parodié revient sans conteste à la Bible et que la Bible soit presque systématiquement parodié dans les ouvrages de Gide, c'est parce que ce livre représente le plus haut degré d'accomplissement dans le texte sacré. Dans son anthologie[257], Bernard Sarrazin énumère justement les épisodes les plus parodiées de la Bible dont le péché originel et le sacrifice font partie de la Genèse. Comme dans le mythe, c'est bien le

257- Bernard Sarrazin, La Bible parodiée, Paris, Cerf, 1993

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

récit d'origine dans l'Ancien Testament qui est surtout la base de la parodisation dans la plupart des oeuvres de Gide.

4.1.6. La lecture de la parodie et l'exigence de la triple compétence

Une fois étudiée la question "l'ironie gidienne est-elle aussi parodique", il nous semble que la conclusion obtenue nous amène à la problématique liée à la lecture de la parodie qui n'a pas tellement été évoquée jusqu'à maintenant. Car il nous semble nécessaire d'aborder un peu plus ce sujet pour savoir à quelles conditions la communication lectorielle liée à la parodisation fonctionne et quels moyens l'auteur du texte parodique met en place dans cette perspective. Une deuxième condition importante dans le processus de la parodisation dépend donc indirectement de notre compétence lectorielle. S'il n'y a pas d'interaction entre le texte et le lecteur, l'effet de la parodisation reste inaperçu alors l'objectif de l'écriture parodique est raté. J. J. Hamm préfère remplacer le terme de compétence par celui de "capacité de réception[258]" et précise qu'il faut que le lecteur *"soit esthétiquement disposé"* pour que ce processus puisse fonctionner. C'est ici qu'intervient selon Claude Abastado la question de la parodie en tant que *"fait d'écriture" et "effet de lecture*[259]". Geneviève Idt considère justement la parodie comme "une écriture spécifique"[260] qui demande une lecture spécifique. Dans la perception d'un texte parodique, comme le rappelle Geneviève Idt dans son article[261], on peut repérer trois étapes suivantes: il faut d'abord que nous reconnaissions l'existence, dans un texte, d'un autre texte. Après l'identification de cet hypotexte, il faut encore que nous apercevions la distorsion ironique entre cet hypotexte biblique ou autre et le texte parodique de Gide. Notre réception parodique ne réussit pleinement que

---

258- J. J. Hamm, "Parodie, pastiche: de l'écriture à la lecture", Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie, textes réunis par Groupar, New York-Berne-Francfort, Peter Lang, p.112.

259- Claude Abastado, "Situation de la parodie", Cahiers du XXe siècle, 6, 1976, p.15.

260- Geneviève Idt,"La parodie: rhétorique ou lecture?" dans Le Discours et le sujet, no 3, Université de Nanterre, 1972-1973, p.148.

261- Idem.

quand nous satisfaisons donc à ces trois conditions qui sont plus ou moins la preuve de notre compétence d'interprétation. S. Golopentia-Eretescu signale qu'il ne faut pas réduire la parodie aux phénomènes d'imitation réelle qui ne permettrait pas de rendre compte des parodies résultant d'une activité interprétative. Il prend le cas particulier de la littérature pour bien préciser que cette réduction ne permettrait pas de distinguait entre la parodie comme "effet d'écriture" et la parodie comme "effet de lecture[262]".

Cette triple compétence est exigée également, comme on l'a signalé auparavant, pendant le décodage de l'ironie et de la satire. Il nous faut d'abord une compétence linguistique pour décoder le texte comme il faut. Pour la lecture de l'ironie, la compétence linguistique est indispensable dans la mesure où l'ironie est dans la parodisation un mécanisme rhétorique usuel. Ensuite, Linda Hutcheon pense qu'il faut posséder une compétence rhétorique nécessaire qui *"présume (la) connaissance des normes littéraires et rhétoriques qui constituent le canon, l'héritage institutionnalisé de la langue et de la littérature. Cette connaissance permet au lecteur d'identifier comme tel tout écart à partir de ces normes*[263]." C'est donc bien cette compétence idéologique qui implique un système de valeurs partagés entre l'auteur et nous en tant que lecteurs du texte. Nous ne voyons pas d'inconvénient à souligner ici que, devant l'immense culture littéraire d'André Gide, quel lecteur peut prétendre, lors de ses lectures, saisir tous les passages parodiques des textes gidiens?

Pendant la lecture de La Symphonie pastorale, si nous ne parvenons pas à reconnaître la présence d'un texte sous celui de Gide que nous lisons, pour l'identifier ou si nous ne percevons pas que la distorsion entre les paroles évangéliques et l'ouvrage de Gide est de nature ludique, comique, satirique ou ironique, notre décodage reste alors incomplet et notre réception de la parodie échoue complètement.

La réussite de cette réception exige que nous ayons une certaine capacité à la reconnaissance, c'est-à-dire que nous possédions une compétence culturelle suffisante de la mythologie, de la Bible, et de la littérature classique pour repérer un hypotexte. Comme pour toute forme d'intertextualité dans le cas de la parodie également, pour que notre lecture soit véritablement opérationnelle, nous sommes obligés d'être des lecteurs compétents comme les critiques, écrivains, professeurs,

---

262- S. Golopentia-Eretescu, "Parodie, pastiche et textualité", Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie, op. cit., p.119.

263- Linda Hurcheon, "Ironie, satire, parodie", op. cit., p.150.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

étudiants. Bien entendu, il ne s'agit pas de demander au lecteur d'être une bibliothèque ambulante de Babel. Si nous ne voulons pas nous condamner à perdre la dimension hypertextuelle de notre lecture, nous sommes obligés d'avoir un bagage culturel suffisant. Bakhtine note justement que *"la parodie, si elle n'est pas grossière (...), est généralement fort difficile à déceler si l'on ne connaît pas son arrière-plan verbal étranger, son second contexte*[264]." Les indications paratextuelles comme le titre "La Symphonie pastorale", les allusions aux paraboles et les citations bibliques sont des signaux qui nous mettent sur la bonne piste de lecture pour nous inviter à identifier un autre texte sous le texte que nous sommes en train de lire. On sait maintenant qu'il faut lire le récit de Gide selon le terme de Genette "palimpsestueusement". Dans La Symphonie pastorale, on peut même repérer, comme on l'a remarqué, la présence de petites unités parodiques comme les mythes, Oedipe Roi[265], Eros et Agapé, le roman Madame Bovary, la farce médiévale "Maître pathelin, etc., qui existent à l'intérieur même de la parodie. Ces clins d'oeil paratextuels ou métalinguistiques complètent les dispositifs qui vont orienter et conforter notre réception parodique. Malgré tout, notre communication parodique dépend avant tout de nos facultés interprétatives. Cet ouvrage nous donne suffisamment d'informations pour nous rendre conscient de l'existence de l'hypotexte biblique. Cet avantage dessine tout à fait explicitement la figure des paraboles bibliques qui lui servent de repoussoirs.

Il existe en effet une différence importante entre ces parodies qui se réfèrent explicitement et les petites unités parodiques qui ne délivrent aucune information sur leur texte cible, ni même sur l'existence d'un tel texte. Si nous ignorions les parodies implicites, comment pourrions-nous imaginer le statut parodique du texte que nous sommes en train de lire? L'hypotexte, n'étant pas du tout identifié, comment pourrions-nous nous apercevoir des distorsions ironiques que la parodisation de l'auteur lui fait subir? Cette constatation nous amène à dire que la parodie, en fin de compte, est un pur phénomène de lecture et une question de l'intertextualité que Geneviève Idt aborde dans son article[266]. Cette triple

---

264- Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, trad., fr. D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978, pp.189-190.

265- Marthe Robert précise que "le complexe d'Oedipe étant un fait humain universel, il n'y pas de fiction, pas de représentation, pas d'art de l'image qui n'en soit en quelque manière l'illustration voilée. En ce sens le roman n'est qu'un genre "oedipien" parmi d'autres (...).", Roman des origines et origines du roman, op. cit., p.62.

266- Geneviève Idt,"La parodie: rhétorique ou lecture?" dans Le Discours et le sujet, op. cit., p.75.

compétence est également exigée, comme on l'a déjà signalé à plusieurs reprises, pendant le décodage de l'ironie et de la satire. Il nous faut d'abord une compétence linguistique pour pouvoir décoder le texte comme il faut. Pour la lecture de la parodie, la compétence linguistique est indispensable dans la mesure où l'ironie est dans la parodisation un mécanisme rhétorique usuel. Ensuite, Linda Hutcheon pense qu'il faut posséder une compétence rhétorique nécessaire qui *"présume (la) connaissance des normes littéraires et rhétoriques qui constituent le canon, l'héritage institutionnalisé de la langue et de la littérature. Cette connaissance permet au lecteur d'identifier comme tel tout écart à partir de ces normes*[267]*."* C'est bien cette compétence qui nous aide à découvrir puis à mettre en évidence les procédés de l'ironie et de la parodie.

Enfin, il nous faut une compétence idéologique qui implique un système de valeurs partagé entre l'auteur et nous en tant que lecteurs du texte. Nous ne voyons pas d'inconvénient à souligner ici que, devant l'immense culture littéraire d'André Gide quel lecteur peut prétendre, lors de ses lectures, saisir tous les passages prodiques de ses textes? Nous signalons clairement ceci que nous avons toujours eu, pendant nos analyses, une certaine angoisse de faire une lecture déviée. D'où l'ambiguïté de l'écriture gidienne.

4.1.7. La parodisation des contes merveilleux, du mythe, du roman familial et d'éducation

On peut même relever dans les articulations internes de ce récit, des structures élémentaires archaïques héritées des contes merveilleux. Ainsi, La Symphonie pastorale peut se définir comme un récit de quête sur le mode parodique dans lequel la thématique d'amour rejoint les paraboles bibliques. Lorsque Gide travestit ironiquement le pasteur en figure d'un religieux idéal, la parodie de la Passion double alors le récit de la quête.

Même si le pasteur dit qu'il a projeté d'écrire dans son journal *"tout ce qui concerne la formation et le développemnt de cette âme pieuse" (p.11),* la première journée nous offre déjà une première déviation vers un roman d'aventure ou d'initiation. Bien que de multiples éléments qui sont cités nous renvoient directement au schéma du roman d'aventure, nous échapperons au fur et à mesure à ce mode dès lors que ces éléments commenceront à être pervertis par l'auteur. Dès le début du récit, le pasteur s'investit dans l'inconnu suivant la tradition du roman

267- Linda Hutcheon, "Ironie, satire, parodie", op. cit., p.150.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

d'aventure[268] qui reste pour André Gide le modèle du roman à parodier. Le pasteur dit d'ailleurs que *"l'enfant (lui) fit prendre une route où jusqu''alors (il) ne (s') était jamais aventuré." (p.12)* Comme Henri Maillot le signale dans son livre, la structure d'un conte mythique d'une quête apparaît en filigrane. Il pense que la motivation du pasteur *"plus qu'un acte de charité chrétienne professionnelle, est l'équivalent d'une délivrance de captivité*[269]*."* Henri Maillot repère comme similitudes entre La Symphonie pastorale et un conte de fées, l'héroïne mystérieuse, le héros libérateur et le guide initiatique (pasteur), les obstacles (cécité, neige, famille), adjuvant (Dr. Martins, Louise de la M...). Il montre à partir de ces exemples combien les contenus dramatique et poétique sont inséparables l'un de l'autre comme dans un conte de fées. Dans l'adaptation cinématographique, Charlotte affirme bien que Gertrude est un personnage de contes de fées:

"- Où as-tu cherché ce nom-là?
- dans un conte de fées que j'aime bien. Ursule...ou, non! non... C'est Gertrude que je voulais dire[270]*."*

On peut l'interpréter comme un aveu de la part de Gide, de la parodisation d'un conte de fées.

Dans La Symphonie pastorale, tout commence par une transgression qui motive le récit, en installant notre héros dans la quête d'une déception qui signifie l'abandon de toute quête. Le pasteur trouve sa femme *"effondrée dans un fauteuil, la tête dans les mains, en proie à une crise de sanglots."*, *"Le repas fut silencieux" (p.26)*

Ces phrases expriment mieux encore la déception de notre héros:

"J'aurais voulu raconter mon aventure, parler aux enfants, les émouvoir en leur faisant comprendre et sentir l'étrangeté d'un dénuement si complet, exciter leur pitié, leur sympathie pour celle que Dieu nous invitait à recueillir; mais je craignis de raviver l'irritation d'Amélie." (pp.26-27)

Le verbe "craindre" et le conditionnel hypothétique nous démontrent le manque de courage et de capacité du pasteur qu'un héros doit absolument avoir pour réaliser les exploits de ses quêtes. Car la parodisation chez Gide implique constamment la dérision et souvent l'inversion des actions et des schémas traditionnels. On distingue encore

---

268- Voir à ce sujet, Kevin O'neill, André Gide and the Roman d'Aventure, Sydney, Sydney University Press, 1969.

269- Henri Maillet, La Symphonie pastorale d'André Gide, Paris, Hachette Editeur, "Lire aujourd'hui", 1975, p.77.

270- La Symphonie pastorale d'après André Gide, Adaptation de Jean Delannoy et Jean Aurenche, Dialogue de Pierre Bost et Jean Aurenche (D.R.), 1946.

mieux à la fin du récit cette inversion de l'itinéraire obligé que le héros devrait suivre pour passer d'un état initial à celui d'une expérience bénéfique et féconde. La quête de l'histoire de la fille infirme peut justement être lue comme une non-quête, un échec, un mouvement régressif qui ramène le personnage au malheur. D'une manière ironique, le héros pasteur promis à un destin extraordinaire n'accomplit que le malheur des autres. En ne réalisant rien de positif, il devient ainsi un anti-héros d'une non-quête. Selon Marc Dambre, l'ensemble de La Symphonie pastorale démentit la possibilité du récit d'aventure du pasteur qui ne prendra jamais corps:

> *"Dans le vide ironique sur lequel débouche le livre, on imagine le banal retour au quotidien de la vie conjugale, comme s'il y avait eu détournement de mineur manqué. Le conte de fées a basculé vers le tragique fait divers*[271]*."*

L'ironie, la dérision vont infléchir les motifs archaïques de la charité jusqu'au bout. Au terme de son parcours initiatique, le pasteur peut enfin être reconnu pour ce qu'il est véritablement, grâce à cette parodisation ironique. La quête des autres est aussi un écho ou une parodie burlesque de la quête de soi entreprise par le héros. Il s'ensuit que La Symphonie pastorale est un récit écrit sur le mode parodique du conte de fées dont la première illustration notoire était Les Caves du Vatican qui parodisait le roman d'aventure.

La carrière de l'anti-héros n'est pas seulement dans La Symphonie pastorale une figure ironique de l'éternel retour; elle est aussi un palimpseste qui laisse transparaître les genres anciens de l'héritage littéraire (conte, mythe, tragédie, comédie, roman familial et d'éducation, etc.,) sur un mode allusif, parodique, dégradé. Ces diverses superpositions font de la trame narrative un subtil contrepoint. Marthe Robert précise justement que *"de la littérature , le roman fait rigoureusement ce qu'il veut: rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours; ni d'être à son gré, tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée; aucune prescription, aucune prohibition ne vient le limiter dans le choix d'un sujet, d'un décor, d'un temps, d'un espace (...)*[272]*."*

Le thème de la castration (le conflit entre le père et le fils) et la défection du père, permettent de réintroduire à un autre niveau la situation d'Oedipe que nous avons évoquée à plusieurs reprises.

271- Marc Dambre, La Symphonie pastorale d'André Gide, op. cit., p.119.

272- Marthe Robert, Roman des origines et origines du roman, op. cit., p.15.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Une autre dérive possible de La Symphonie pastorale peut être la figure de l'Enfant trouvé[273] que Marthe Robert aperçoit dans "le roman des origines" tout comme "aux origines du roman". Ainsi la légende d'Oedipe combine dans le récit de Gide de façon remarquable le motif de l'Enfant trouvé.

On peut lire La Symphonie pastorale comme "une éducation sentimentale" à la fois du père, du fils et de Gertrude. De surcroît, le pasteur lui-même affirme au début du livre:

"Certainement je m'étais fait tout ***un roman de l'éducation*** *de Gertrude, et la réalité me forçait par trop d'en rabattre." (p.32)*

Le pasteur avoue, en fait, qu'il a un esprit romanesque. En hébergeant la belle aveugle, il se prépare ainsi à être un éventuel acteur ou lecteur d'un roman d'éducation qu'il risque de vivre dans la réalité. Mais par une ironie du sort, l'éducation sentimentale donnée par le pasteur se retournera contre le maître. Nous nous rendons compte finalement que c'est l'éducation toute entière du pasteur lui-même qui serait à refaire. La conversion de son fils Jacques met également en cause l'éducation de son père. Pareillement, le pasteur vit ainsi une autre déception puisqu'il s'agit là aussi d'une éducation ratée. Gide, mettant en abyme tous les éléments d'un roman de l'éducation sentimentale, parodie la structure et la thématique de ce genre romanesque. Comme nous le verrons dans le chapitre "la mise en abyme et l'ironie", la mise en abyme peut donc être également un autre procédé de l'ironisation pour tourner en dérision un genre littéraire.

Le pasteur se rallie aux saints, ne serait-ce qu'à travers un pastiche ironique. Les parodies sérieuses de conduite religieuse auxquelles on voudrait contraindre le pasteur écoeurent celui-ci. Plutôt que d'être borné, fanatique, dogmatique, il maintient en lui le noyau de négativité qui va l'amener à une critique de la raideur doctrinale de l'esprit religieux de son fils Jacques et celle de Saint-Paul:

"Je cherche à travers l'Evangile, je cherche en vain commendement, menace, défense... Tout cela n'est que de Saint-Paul." (p.105)

Au fond, toutes ces réflexions se passent dans la tête du pasteur qui nous aident à mieux comprendre son organisation mentale.

Enfin, l'abondance des références religieuses et philosophiques- puisque l'ironie socratique est la base structurale du récit- atteste que le narrateur prend en charge le code culturel en s'arrogeant le monopole de la fonction idéologique. Outre les allusions directes à La Bible, au

---

273- Voir à ce sujet le chapitre "Robinsonnades et donquichotteries, Ibid., pp. 131-233.

Fortuna tos nimium de Virgile, et au Grillon du Foyer de Dickens, etc., il faut surtout noter l'abondance des unités comiques, tragiques, mythologiques, médiévales, au roman d'éducation ou d'aventure. La Symphonie pastorale est une déviation de toutes ces unités à partir desquelles Gide a réécrit l'histoire du pasteur par une nouvelle structure parodique. On peut ainsi distinguer plusieurs registres stylistiques[274] qui se combinent diversement. Le jeu parodique de l'auteur, qui sert à désacraliser certains tabous (puisque les paraboles sont ironiquemnt manipulées) est aussi une complicité avec les héritiers de la même culture.

Comme Gide lui-même l'avait souhaité, Alain Goulet propose dans son article "La figuration du procès littéraire dans l'écriture de La Symphonie pastorale", une lecture de cet ouvrage surtout sur le plan esthétique. Il y constate en fin de compte un travail de l'écriture qui nous permettra de renouveler aussi notre lecture de cette oeuvre. Il trouve une corrélation très étroite entre l'écriture et les éléments aquatiques (neige, glace, lac, larmes, rivière) et il signale par ailleurs que c'est la neige qui motive et déclenche la narration et l'écriture de ce récit:

> *"D'une part la neige -et l'écriture qu'elle suscite- est un "manteau" uni (le tissu du texte) qui renferme une vie secrète, d'autre part elle s'oppose à l'adhésion directe à la vie*[275]*."*

L'écriture serait donc selon lui une médiation devenue nécessaire lorsqu'on n'adhère plus à la vie, lorsque celle-ci perd sa transparence. Goulet intérprète *"Je reconnus (...) un petit lac mystérieux. La route suivait le cours d'eau qui s'en échappait (...)." (p.13)* comme une figuration de l'écriture du récit qui s'aventure dans la reconnaissance d'un passé en partie oublié:

> *"Ce lac alimente "un petit cours d'eau qui s'en échappait", qui à son tour détermine le tracé de la route suivie par notre Pasteur, route qu'il crée pour le lecteur en l'empruntant. Ainsi l'écriture s'écoule linéairement à partir du narrateur qui fabrique son récit au fur et à mesure qu'il suit celui qu'il porte en lui*[276]*."*

Ainsi le texte indique tout sans rien expliciter parce que le cours d'eau des mots va nous ramener en permenance au mystère du lac jusqu'à l'aboutissemnt tragique du récit.

---

274. Voir à ce sujet, l'inventaire des traits stylistiques liés à l'ironie, dans le livre de Henri Suhamy, Les figures de style, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
275. Alain Goulet, op. cit., p.29.
276. Ibid., p.31.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

4.1.8. L'ironisation du langage mécanique

A un niveau supérieur, dans La Symphonie pastorale, il est possible de déceler une contestation des aspects sociaux du langage qui mène à sa propre destruction par la parodisation. Le langage est toujours aliénant parce qu'il nous est imposé de l'extérieur et que les autres l'installent en nous sous la forme d'échanges réglés, des codes complexes. Gide récuse justement ces éléments du langage qui s'opposent à son appropriation authentique en favorisant son utilisation mécanique. D'où son style à base de citations et de clichés, d'emprunts bibliques qui tend à faire du pasteur un prétexte d'ironisation du langage. Afin de piéger la langue parodiée du pasteur, de l'intérieur, l'auteur fait semblant d'emprunter cette langue pour la faire mieux déraper et dérailler. Il déroute par la même occasion le lecteur par un écart significatif. Comme on l'a remarqué dans l'exemple du pasteur, les habitudes du langage peuvent jouer des tours à travers les lapsus révélateurs, à celui qui se repose trop sur elles.

Le détournement des paraboles qui cour-circuite le sens essentiel montre que le langage est une mécanique qui se dérègle dangereusement. Plutôt que de rejeter et éviter le lexique religieux, Gide dénonce leur usure jusqu'à l'absurde. User d'un langage plein de clichés, c'est souvent en abuser surtout lorsqu'il s'agit des paraboles utilisées par les faux-monnayeurs du langage.

Les dialogues entre les personnages de La Symphonie pastorale peuvent être acceptés à cause des jeux de mots que nous avons déjà signalés, comme une utilisation ludique du langage et comme un travail sur les signifiants. D'où, par réaction, l'effort de Gide pour réanimer les syntagmes figés, pour ressuciter les métaphores mortes, pour redonner vie aux clichés fatigués par le biais de la parodisation. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard si le symbolisme onomastique est très révélateur et important dans ce récit: le prénom Amélie signifie "insouciante", pourtant, dans le roman, elle est trop souciante; le pasteur est un imposteur; le prénom germanique Gertrude signifie l'amour. Ainsi le comportement des personnages se trouve même ironiquement programmé dans leur nom. Ces noms suffisent déjà à donner une définition ironique de ces êtres. En appelant son personnage principal uniquement par le titre de son métier, Gide attire notre attention sur ce terme même par une intention ironique. En tant que lecteurs, lorsque nous connaissons ce personnage de près, nous nous disons: celui que vous, vous appelez "pasteur" ne mérite pas cette appellation. En désignant son personnage par son seul titre de fonction, l'auteur souligne par cette inflexion ironique que le référent ne mérite pas ce nom. De même, nommer une femme qui ne fait que se faire

des soucis à cause de ses enfants et surtout de son mari, en choisissant un nom qui veut dire "insouciance", qui relève du procédé oxymorique, est une ironie de mention. Cette conjonction des contraires traduit le malaise d'appartenir à un monde à l'envers où les valeurs sont perverties, monde aussi illogique qu'immoral. L'ironie surgit dans les deux cas, de la perception d'un décalage entre les signes employés et le référent qu'il désigne, de la même façon que l'on nomme "chef" celui qui, dans un groupe, est chargé de faire le nettoyage. On voit dans ce genre d'ironie une adéquation du mot à la chose qu'il est sensé représenter. En effet, la volonté de l'auteur de tourner tout en dérision apparaît même dans les choix des noms des personnages.

Au niveau de la syntaxe, on trouve aussi la manipulation ludique du langage dans des structures formelles et contraignantes des paraboles bibliques. Le ton faussement sentencieux prêté au pasteur par l'auteur sert à percer ici les faux-semblants de la dignité outragée, à dégonfler les baudruches de l'esprit sérieux, à renverser les idoles, à saccager les idées reçues dans une perspective subversive.

Alain Goulet pense que les larmes sont, elles aussi, reliées explicitement au problème du langage dans la mesure où, à la limite, les larmes équivalent même au langage suprême:

"Elles sont d'abord une manière de marquer la limite de l'écriture, signifiant des sentiments sans les dire, coups de sonde portés à l'intérieur des personnages en sorte qu'ils se dévoilent sans qu"il soit besoin de les expliciter[277]*."*

Selon Goulet, les larmes sont donc les mots limites du langage pour évoquer nos sentiments. Elles peuvent également nous permettre d'aborder les problèmes de psychologie et de morale. Car ce sont les larmes qui ont révélé à Gertrude que les paroles pouvaient tout à fait être mensongères comme elle l'a constaté chez son maître. Dans La Symphonie pastorale, elles sont utilisées comme un support privilégié du problème du mensonge et de la tromperie.

Par conséquent, dans La Symphonie pastorale, Gide se fait tour à tour philosophe, philologue, parodiste pour explorer l'archéologie du savoir, de la langue, des structures archétypiques de la littérature, autant de masques derrière lesquels l'auteur exerce sa voix pour mieux la trouver.

Malgré certains aspects satiriques de La Symphonie pastorale, après tant de soucis esthétiques et techniques relevés dans cet ouvrage, il

---

277- Alain Goulet, "La figuration du procès littéraire dans l'écriture de la Symphonie pastorale", (André Gide 3) Lettres Modernes, 1972, p.33.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

est difficile de dire que Gide est un auteur engagé sur le plan idéologique bien qu'il ne soit pas ou qu'il ne puisse pas être entièrement neutre sur le plan idéologique puisque la parodie et la satire par définition sont deux modes critiques. Si l'on revient à la question posée au début de notre chapitre:"le discours de Gide dans La Symphonie pastorale est-il purement satirique ou parodique?", nous répondrons qu'il n'est ni purement parodique, ni purement satirique, il est tout simplement ironique et intègre tantôt le parodique tantôt le satirique pour créer une ironie satirique ou une ironie parodique.

A partir de toutes ces remarques, il s'ensuit que La Symphonie pastorale demeure une mosaïque d'autres genres. En les digérant, elle vise d'une part à devenir un genre littéraire dominant, d'autre part à surmonter "la crise"[278] que le roman vivait dans cette période-là. Ce mélange permet à l'auteur de produire une impression d'homogénéité dans son ouvrage. Bien loin d'être choquant, c'est ce mélange de tons et de genres qui est une constante nécessaire d'une part au plaisir ludique, une nouvelle preuve d'autre part de sa bâtardise. En dressant ainsi une mosaïque de genres, Gide pervertit la notion même de genre. C'est cet aspect ambigu qui nous déroute justement dans le classement des oeuvres de cet auteur. La Symphonie pastorale, devenant ainsi une déconstruction des normes romanesques antérieures, remet en question la crédibilité de l'institution romanesque classique, arrivée à son terme. Tour à tour sont convoquées et moquées de nombreuses facettes du roman. C'est à cette condition que cette oeuvre toute entière devient source et moyen de jeu pour son lecteur qui pénètre ainsi dans l'espace ludique interne du roman. C'est ce mélange des genres qui permet, en fait, à Gide d'instaurer un véritable jeu.

278. Michel Raimond, La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt , Paris, Librairie José Corti, 1985.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

CHAPITRE DEUXIEME: **LA MISE EN ABYME**

4.2.1.La réduplication et la mise en abyme par le journal

André Gide définit en ces termes la mise en abyme dans son Journal:

> *"J'aime assez qu'en une oeuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys*[279]*, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Menines de Velasquez (mais un peu différemment)*[280]*."*

L'intérieur de la pièce où se joue la scène est ici l'âme d'André Walter et le petit miroir est l'âme d'Allain qui reflète celle d'André. Gide montre d'autre part la scène de la comédie dans Hamlett comme exemple de l'application de la mise en abyme en littérature. Avant d'étudier la mise en abyme dans La Symphonie pastorale, attardons-nous un peu plus sur le tableau des Menines qui est l'illustration parfaite de ce jeu des regards croisés, de la théorie du miroir et de la mise en abyme dans la mesure où Velasquez se représente en train de peindre, face à une toile qui fait dos

---

279- Gide a découvert Quentin Metzys en 1891, lorsqu'il était allé en Belgique pour voir Maeterlinck après la publication des Cahiers d'André Walter.

280- André Gide, Journal, (1889-1939), op. cit., p.41.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

au spectateur. Nous ne voyons pas le tableau mais le peintre. Dans ce tableau, les personnages représentés regardent tous vers l'extérieur de la toile. La salle est recouverte de tableaux qui restent indistincts. Dans le point encadré, se dessine un miroir où se reflètent le roi et la reine d'une manière floue.

L'intérêt de ce tableau réside dans cette double focalisation, introduite grâce au reflet du miroir. L'artifice du miroir permet de reconstituer comme source du point de vue, le roi et la reine, située au devant du regard du peintre dans le tableau. M. Foucault précise que ce tableau est *"un jeu de miroirs"* [281] puisque nous regardons un tableau où, à son tour, le peintre nous regarde. Ainsi, pour Foucault, dans cette oeuvre de Velasquez, il s'agit de la mise en abyme par l'autoreprésentation du peintre et l'utilisation des procédés picturaux.

Ce tableau des Menines pose ainsi la problématique du rapport de l'auteur à la création et par ce retour sur elle-même, la création interpelle celui à qui elle s'adresse, le lecteur-spectateur. L'oeuvre de Gide se construit aussi comme dans ce tableau en se prenant comme objet d'étude. Avec le journal, l'auteur reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée.

Dällenbach, partant de ce principe, définit en ces termes tout récit spéculaire:

> *"est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse*[282]*."*

Dans La Symphonie pastorale, selon les termes de Dällenbach, il s'agit d'une part d'une réduplication simple dans la mesure où le conte de Dickens entretient avec l'oeuvre qui l'inclut un rapport de similitude, d'autre part d'une réduplication à l'infini puisque le journal du pasteur entretient avec l'oeuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même des fragments. La mise en abyme touche ainsi, aussi bien l'énoncé que l'énonciation. Le jumeau, le double mis en place de l'auteur brouille le jeu de la lecture, en troublant nos repères habituels.

Gide définit, par cette comparaison intéressante, le roman du roman, dès août 1893, à partir du *"procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second en abyme"* ou à partir du procédé spéculaire qui est une sorte de *"rétroaction du sujet sur lui-même"* ou un

---

281- M. Foucault, Les Mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966, p.30.

282-Lucien Dällenbach, Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme, Paris, Seuil, 1977, p.52.
Voir aussi "L'ironi(qu)e mise en abyme dans Paludes, ou le réapprentissage de la respiration" de Pascal Dethurens, Bulletin des Amis d'André Gide, XX, 96, octobre, 1992, pp.411-424.

jeu de miroirs. Gide qualifie le deuxième procédé de "*roman psychologique typique*":

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

> *"Un homme en colère raconte une histoire; voilà le sujet d'un livre. Un homme racontant une histoire ne suffit pas; il faut que ce soit un homme en colère, et qu'il y ait un constant rapport entre la colère de cet homme et l'histoire racontée*[283]."

Dans La Symphonie pastorale, un pasteur soi-disant charitable tient son journal et raconte son histoire; voilà le sujet de cet ouvrage. Comme le pasteur racontant son aventure de charité ne suffit pas, on remarque un constant rapport entre la soi-disant charité de cet homme religieux et son histoire racontée dans son journal. Cette rétroaction du sujet sur lui-même démontre bien l'aspect psychologique de ce récit. A propos de La Tentative amoureuse, Gide notait aussi dans son Journal:

> *"J'ai voulu indiquer (...) l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. (...) "Nos actions agissent sur nous autant que nous agissons sur elles", dit George Eliot... Nul action sur une chose, sans rétroaction de cette chose sur le sujet agissant. J'ai voulu indiquer; non plus dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même. Le sujet agissant, c'est soi; la chose rétro-agissante, c'est un sujet qu'on imagine. C'est donc une méthode d'action sur soi-même, indirecte que j'ai donnée là...*[284]"

Dans presque toute la production fictive de Gide jusqu'aux Faux-Monnayeurs, la mise "en abyme" se trouve appliquée. Le journal de Tityre dans Paludes, le journal d'Alissa dans La Porte étroite, la thèse de Casimir dans Isabelle, le petit carnet personnel de Lafcadio dans Les Caves du Vatican sont des fragments "en abyme". Ceux-ci sont tous une sorte d'insertion dans l'oeuvre d'un redoublement de l'oeuvre. Le procédé de la mise en abyme constitue donc une condition fondamentale de la création de l'oeuvre gidienne.

A en croire Daniel Moutote, la mise en abyme est un schéma des Livres Saints. Même si Gide n'a jamais avoué cette parodisation, Moutote est convaincu qu "*"le fait demeure, dont le jeune huguenot nourri des Evangiles était imprégné très profondément: un Homme a proclamé qu'il était le Fls de Dieu; nul ne l'a cru que quelques rares néophytes, et il a été crucifié; ses néophytes, quelques temps après sa mort, ont proclamé que cet Homme était bien le Fils de Dieu. Ils ont attesté ses vertus et ses*

283- André Gide, Journal, op. cit., p.41.

284- André Gide, Journal, 1893, op. cit., pp.40-41.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

miracles. Tous les humbles ont crus. Et depuis deux mille ans l'on vit en Europe sur cette foi [285]."

Moutote pense que l'on croit le témoignage parce que c'est un acte de garantie. Les Evangiles reposent également sur des témoignages. Le narrateur dans le témoignage, se porte garant de la parole qu'il proclame. Il impose le fait par lui-même aux consciences. Le modèle des Livres Saints, précise Moutote, était donc le meilleur modèle de parodisation pour Gide lorsqu'il composait ses oeuvres.

Le procédé du journal dans ses oeuvres fictives et dans la vie artistique de l'auteur a la même fonction d'attestation dans la mesure où la crédibilité de l'écrivain nous pousse à croire à ses témoignages et à ses histoires qu'il nous raconte. Moutote arrive à cette conclusion que la mise en abyme n'est pas une complication gratuite et étrange de la structure romanesque de Gide puisque, par une parodisation, l'auteur fonde son roman sur *"le type le plus universel du livre: celui des Livres Saints* [286]."

4.2.2. La mise en abyme du conte de Dickens et l'énoncé synecdochique

Une des fonctions importantes de la parodisation, dans La Symphonie pastorale en particulier, est la caractérisation des personnages qu'elle autorise. Par la référence à ses lectures, le pasteur précise sa psychologie, ses obsessions, son savoir, ses compétences culturelles et par là même, d'un point de vue sociologique, son appartenance à un milieu précis. Dans cet ouvrage, la signification de la référence parodique est explicitée par le personnage lui-même étant donné qu'il prend inconsciemment comme modèle une figure littéraire. On connaît l'importance pour le pasteur du conte de Dickens Le Grillon du Foyer. "La mise en abyme" de ce conte que le pasteur lit *"avec un vif plaisir"* renforce l'effet spéculaire de l'histoire de l'éducation ratée. Dans cette histoire pathétique, selon le pasteur, il s'agit de ***"l'éducation d'une jeune aveugle*** *que son père, pauvre fabricant de jouets, entretient dans l'illusion du confort, de la richesse et du bonheur." (p.38)* Le pasteur qualifie cette histoire de ***"mensonge*** *que l'art de Dickens sévertue à faire passer pour pieux, mais dont, Dieu merci! je n'aurai pas à user avec Gertrude." (p.38)*

285- Daniel Moutote, "La mise en abyme", Réflexions sur les Faux-Monnayeurs, Paris, Librairie Honoré Champion, 1990, p.93.
286- Ibid., p.100.

Même si le pasteur précise qu'il ne voit en lui ni un modèle idéologique ni pragmatique, la fin du récit dans La Symphonie pastorale nous montrera finalement que le conte de Dickens deviendra un livre fétiche pour le pasteur puisqu'il y trouvera l'unique règle de sa conduite.

Comme le pasteur se réfère le plus souvent aux paraboles bibliques, les livres religieux constituent en outre pour lui une règle de conduite qui cache sa méconnaissance des usages sociaux. Ainsi convoque-t-il ses références pour convaincre sa femme, son fils et Gertrude.

Les références et les citations, intégrées dans le texte, reflètent la culture du pasteur et donnent une idée précise de la bibliothèque intérieure qu'il s'est constitué. Elles traduisent, pour la majorité d'entre elles, une stratégie qui permettra à ce personnage de camoufler ses mensonges.

Le conte de Dickens est un modèle, strict pour le pasteur puisque celui-ci représente la face hypocrite et menteuse de cet homme religieux. Mais si le conte est un modèle, c'est aussi parce qu'il représente l'hypocrisie, c'est-à-dire, pour le pasteur, l'art d'avancer masqué, de dissimuler et de manoeuvrer, de jouer sans se trahir le rôle qui convient à son intérêt et au but qu'il s'est assigné. Le choix de cette mission pour le pasteur, est la voie du pouvoir pour se camoufler derrière l'autorité religieuse.

La mise en abyme du conte de Dickens prouve combien le personnage de celui-ci constitue pour le pasteur un modèle intériorisé auquel il peut se référer pour réfléchir sur la conduite qu'il a adoptée. La cohérence de cette référence au conte de Dickens, qui court tout au long du roman, confirme que la parodisation est un outil efficace de caractérisation de ce personnage: le mouvement par lequel le pasteur se réfère au conte de Dickens comme le choix particulier est un élément fondamental de son portrait. Cette ressemblance montre aussi que La Symphonie pastorale constitue une nouvelle interprétation de ce conte. Le roman de Gide épure l'action de ce conte pour n'en conserver que ce que le pasteur voit dans le père d'une jeune aveugle. Le pasteur revêt le masque menteur de ce père, redoublant ainsi la dissimulation. L'art du mensonge est placé ainsi dans La Symphonie pastorale au centre de cette lecture, à la fois fictionnelle, romanesque et critique.

Mais est-ce le seul effet de la référence à Dickens? Certes, tout se passe comme si La Symphonie pastorale mettait au carré le vice ridiculisé et dénoncé par Dickens. Mais, dans la mesure où le pasteur adopte un rôle, imite un modèle, ne peut-on pas aussi se demander s'il ne joue pas au menteur? Le pasteur est-il un menteur ou adopte-t-il tout simplement

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

le rôle d'un menteur, rôle qui présuppose lui-même l'emprunt d'un masque? Les références au conte de Dickens dans l'ouvrage de Gide posent avec force la question de l'authenticité et de la sincérité d'un personnage qui exhibe l'imitation d'un modèle livresque. Dans cette perspective, il faut signaler qu'à la fin du roman, le fait que le pasteur vient s'agenouiller auprès de sa femme traduit aussi le mouvement réflexif d'une conscience qui cherche à se comprendre.

L'opposition de deux formes de citations- celle volontaire, qui ressortit à une stratégie et à un calcul et celle qui, involontaire, surgit à sa mémoire contribue à caractériser le pasteur. La première est comme le fragment d'un masque qui, en manifestant son hypocrisie, dissimule aussi sa nature authentique, tandis que la seconde révèle, à lui-même comme au lecteur, son être dans sa sincérité. La référence au personnage de Dickens, loin de résoudre la question de la sincérité du pasteur, la rend aussi problématique.

Cet exemple nous montre que l'identification d'un personnage de roman à une figure littéraire ne suppose pas forcément un lecteur cultivé: par le procédé de la mise en abyme, c'est le narrateur qui peut suggérer au lecteur un parallélisme entre deux textes. Ainsi cette représentation qui met en abyme le récit d'un autre auteur, peut représenter à l'intérieur du récit, à échelle réduite, son action propre. Elle a pour fonction de rassembler les différents éléments qui ont préparé le parallèle entre les deux textes.

Le conte de Dickens, qui vient s'intercaler dans le récit, nous semble correspondre à ce que Dällenbach désigne sous le terme d'énoncé synecdochique. Cette micro-histoire devient une sorte de condensé, tant en signification que dans sa brièveté diégétique, du récit de Gide auquel le pasteur narrateur nous prépare à assister. Comme nous venons de le remarquer, cet énoncé synecdochique est bien une partie intégrante de la mise en abyme, puisque ce procédé est déjà défini par Dällenbach comme *un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit* 287." Il s'ensuit que la parodie du conte de Dickens est effectivement surchargée sémantiquement. Le récit de Dickens signifie déjà par lui-même dans la mesure où il peut fonctionner de façon autonome. Mais, il a ici en outre, comme signification de provoquer la réflexion. Selon Dällenbach, il intervient dans le récit de Gide comme l'élément d'une *"métasignification permettant au récit de se prendre pour thème*[288]."

287- Lucien Dällenbach, Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme, op. cit., p.62.
288- Idem.

Le conte de Dickens constitue donc de façon incontestable l'énoncé synecdochique de La Symphonie pastorale puisque tous les éléments du récit de Gide se retrouvent déjà dans ce conte: le mensonge, la duplicité, la fille aveugle, l'aveuglement du père, etc. Toute La Symphonie pastorale ne fait que redire finalement, par ses dialogues, l'attitude du personnage de Dickens. Si nous pensons que l'on peut parler ici d'une mise en abyme de l'énoncé gidien, c'est parce que le conte de Dickens prévient, préfigure, annonce en quelque sorte ce qui arrivera au pasteur.

4.2.3. Le rôle de l'eau et la réduplication de La Symphonie pastorale de Beethoven

Si nous pouvons parler de La Symphonie pastorale comme d'un roman spéculaire, ce n'est plus à proprement parler en raison du recours au miroir. La Symphonie pastorale est davantage une histoire qui se reflète dans l'eau du lac et de la rivière, car le lieu de l'action est la Brévine en Suisse, où se trouve le petit lac mystérieux qui est en fait le lac des Tallères. Alain Goulet suggère que ce lac est le symbole par sa profondeur et son calme apparent, de l'inconscient du pasteur:

> *"C'est pourquoi le lac gelé d'antan est devenu "un petit lac mystérieux" à l'image du passé inconscient que le narrateur porte en lui. Ce lac alimente "un petit cours d'eau qui s'en échappait", qui à son tour détermine le tracé de la route suivie par notre Pasteur, route qu'il crée pour le lecteur en l'empruntant. Ainsi l'écriture s'écoule linéairement à partir du narrateur qui fabrique son récit au fur et à mesure qu'il suit celui qu'il porte en lui*[289]*."*

L'eau joue un rôle déterminant dans cet ouvrage parce que c'est autour du lac, de la rivière, autrement dit, d'éléments dépendant du liquide, que s'organise le récit. L'eau peut jouer d'autre part le rôle de miroir reflétant et réfléchissant d'autant plus qu'elle renvoie une image de soi plus trouble et plus mouvante que le miroir. L'eau n'est donc pas seulement un élément qui estompe les limites entre le ciel, la terre et le lac mais aussi l'eau trouble, déformant le reflet, peut nous renvoyer à une vérité multiforme.

La mise en abyme se réalise, selon la terminologie de Dällenbach, sous la figure de "réduplication simple" dans laquelle le fragment de La Symphonie pastorale de Beethoven entretient avec La Symphonie

---

289- Alain Goulet, "La figuration du procès littéraire dans l'écriture de La Symphonie pastorale", op. cit., p.31.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

pastorale de Gide un rapport de similitude. Goulet remarque qu'en fait, la symphonie se réduit à la "scène au bord du ruisseau" dont la mention va cristalliser pour la première fois de façon explicite les thèmes majeurs du"mal" et du "péché", en opposition à la beauté de "ces harmonies ineffables[290]". Goulet interprète d'ailleurs le silence et l'extase de Gertrude comme une ironie de la parole et de l'écriture:

> *"Elle est passée de l'autre côté du miroir des apparences que le Pasteur ne fait que parcourir de son écriture, et c'est pourquoi elle reste "silencieuse" à l'image de "ces harmonies ineffables": elle coïncide avec la nature, avec la création, et n'a plus besoin alors de la parole, des mots qui charrient le mensonge et manifestent de toute façon une distance avec les choses qu'ils désignent*[291]*."*

On peut aussi lire ce morceau comme la critique du journal en tant que genre littéraire, qui est, selon Claude Martin, *"le mode d'expression de celui à qui manque le recul, le détachement, de celui qu'abandonne l'esprit critique*[292]*."* Le journal dans l'oeuvre de Gide n'est donc qu'un moyen idéal d'aveuglement volontaire pour le pasteur qui nous ment et par la même occasion, il se ment à lui-même.

A partir des explications de Laffont-Bompiani dans son dictionnaire, Goulet éclaircit la "scène au bord du ruisseau" dans la mesure où Beethoven avait déclaré, en 1823, à Schindler, qu'il avait écrit sa symphonie près d'un ruisseau. La Pastorale était pour Beethoven *"l'appel émouvant au contact des choses éternelles de la nature. De cette nature surgit un élément plus profond: cette sensation réconfortante d'une divinité immanente, qui unit à la palpitation de l'univers l'âme de l'homme par un courant de vie*[293]*."*

Goulet pense que, de même que Beethoven sourd composait en entendant le chant des oiseaux, de même Gertrude aveugle pourra lire le livre de l'harmonie naturelle avec les "mots" que sont les "fleurs". L'héroïne peut maintenant voir la nature, coïncidant avec elle. C'est alors par une "réduplication" de celle de Beethoven que Gertrude compose sa propre "scène au bord d'un ruisseau":

> *"A nos pieds, comme* ***un livre ouvert****, incliné sur* ***le pupitre*** *de la montagne, la grande prairie verte et diaprée, que bleuit l'ombre, que dore le soleil, et dont* ***les mots distincts*** *sont des fleurs- des*

290- Ibid., p.46.
291- Ibid., p.37.
292- Claude Martin, André Gide La Symphonie pastorale, Paris, Lettres Modernes, 1970, p. CIII.
293- Laffont-Bompiani, Dictionnaire des Oeuvres , Paris, S.E.D.E.S., 1954, t.IV, p.491.

gentianes, des pulsatilles, des renoncules, et les beaux lis de Salomon- que les vaches viennent ***épeler*** *avec leurs cloches, et où les anges viennent* ***lire*** *puisque vous dites que les yeux des hommes sont clos. Au bas du* ***livre****, je vois un grand fleuve de lait fumeux, brumeux, couvrant tout un abîme de mystère, un fleuve immense, sans autre rive que, là-bas, tout au loin devant nous, les belles Alpes éblouissantes..." (pp93-94)*

Selon Goulet, dans ce passage de La Symphonie pastorale, tous les éléments du procès littéraire se trouvent réunis puisqu'on y voit presque le modèle réduit de l'oeuvre en son centre selon les termes de Gide comme une image d'un écu accueillant en son centre une réplique miniaturisée de soi-même. Goulet en conclut également que *"l'on retrouve enfin, "en abyme" dans ce micro texte lui-même "en abyme" dans le récit- la mention du "fleuve" de l'écriture, opaque, recouvrant "un abîme de mystère*[294]*"*.

Goulet constate même une parodisation intertextuelle à propos de la fonction de Gertrude, en nous rappelant ce morceau de la Bible:

"Pensez-vous que je sois apparu pour établir la paix sur la terre? Non, je vous le dis, mais la division. Désormais, en effet dans une maison de cinq personnes, on sera divisé, trois contre deux et deux contre trois: on sera divisé, père contre fils et fils contre père, mère contre fille et fille contre mère, belle-mère contre bru et bru contre belle-mère[295]*."*

Il est vrai que Gide reproduit plus ou moins le même schéma dans son roman dans la mesure où Gertrude est venue pour semer le trouble et le conflit dans une famille sans histoire jusqu'alors. Gide reprend surtout la division entre "père contre fils, fils contre père" et "bru contre belle-mère et "belle-mère contre bru" puisque l'on peut facilement considérer Gertrude comme une bru à cause des sentiments amoureux qui existent entre Jacques et celle-ci. Il rajoute à cette division celle qui existe entre "femme contre mari", "mari contre femme". Lorsque le pasteur reçoit une lettre du Dr. Martins annonçant que l'opération de Gertrude a réussi, le pasteur est bouleversé à ce moment-là par l'idée de devoir être vu par elle qui jusqu'alors l'aimait sans le voir. Et pour la première fois dans sa vie, le pasteur *"interroge anxieusement les miroirs"* (p.134) On peut d'ailleurs interpréter *"cette gêne intolérable"* de l'idée d'être vu par l'autre comme une interrogation de son journal qui est en quelque sorte le miroir du

---

294- Alain Goulet, "La figuration du procès littéraire dans l'écriture de La Symphonie pastorale", op. cit., p.38.

295- (LCX, 51-3), cité par Alain Goulet, ibid., pp.41-42.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

pasteur lui-même. Faisant un rapprochement entre le pasteur et le narrateur du Meurtre de Roger Ackroyd d'Agatha Christie, Goulet évoque comment le pasteur *"s'est laissé piéger par son écriture: Il s'est dévoilé en voulant se masquer, il s'est condamné pour avoir voulu se mettre hors de cause*[296]." Il qualifie justement cette écriture *"art du faux-semblant, du clair obscur, de la fausse transparence.*[297]" Cette définition explique bien pour quelle raison Gide a un souci permanent de cacher sa pensée au lieu de la dire et de l'exposer directement et pourquoi il préfère dans ses oeuvres fictives une écriture oblique.

4.2.4. L'auto-parodisation: le Narcisse et La Symphonie pastorale

On peut même parler d'une certaine auto-parodisation dans La Symphonie pastorale puisqu'il est possible de relever quelques correspondances entre le Narcisse et La Symphonie pastorale. Essayons d'abord d'élucider pourquoi l'étude du Narcisse est importante pour celle de La Symphonie pastorale. Notre premier argument peut être le fait que la question de l'homme qui se confronte avec l'apparence de la Réalité se trouve aussi posée dans cet ouvrage. Dans le Narcisse, par le moyen du procédé "en abyme" qu'il avait décrit en 1893 dans son Journal, Gide essaie d'approfondir le mystère de l'existence et de la connaissance de l'être humain, par un jeu de miroirs. Dans ce traité figurent trois personnages: Narcisse, Adam et le Poète. Le premier personnage, Narcisse a envie de se connaître. Autrement dit, il veut découvrir son âme, sa forme et sa beauté. Il a besoin d'un miroir afin de pouvoir réaliser ce désir. Il utilise alors l'eau comme un miroir. Cependant à côté de sa présence physique, il lui faut un regard pour que son reflet puisse apparaître sur la surface de l'eau. Sinon, sans le regard de celui qui le contemple, son double ne pourra jamais exister. En revanche, il sait que le monde des apparences n'est pas le monde réel et les reflets que Narcisse contemple dans l'eau sont des images imparfaites et répétées. Cependant, Narcisse rêvait à un paradis où son double aurait eu une forme parfaite.

Dans ce mythe, les images fuyantes sont le symbole des désirs inassouvis. Quant à Narcisse, celui-ci est le symbole de la solitude de l'individu replié sur lui-même.

De même, le second personnage Adam, vu "en "abyme" est entouré par des images tout comme pour Narcisse. Cette fois-ci, la

---

296- Ibid., p.44.
297- Ibid., p.45.

différence est que Adam est en contact avec l'image parfaite parce qu'il habite tout seul au Paradis. Mais celui-ci trouve très ennuyeux le Paradis puisqu'il ne peut plus se voir lui-même dans cette image. Tel est le paradoxe vécu par ce personnage. Le seul désir qui naît en lui est, en fin de compte, de se contempler et d'affirmer son existence. Pour introduire un peu de dissonance dans le Paradis, il saisit une branche de l'arbre Ygdrasil qui a poussé au centre du jardin paradisiaque. Il la brise. Alors, lui-même se fend en deux parties: homme et femme. Il arrive ainsi à rompre l'harmonie et la rend comme l'image de Narcisse qui essayera de retrouver la pureté ancienne de sa forme. Depuis ce jour chaque être cherche son autre moitié et désire très fort se réunir avec elle. Adam est donc le premier Androgyne qui a formé à la fois l'homme et la femme. De là, nous apprenons que les hommes issus des Androgynes cherchent les femmes. Ainsi ce mythe peut servir à expliquer la nature de l'amour du pasteur. Le désir ardent du pasteur ne provient pas uniquement des besoins de la chair, mais aussi de ceux de l'âme également. Le pasteur veut aussi fondre son âme avec celle de la personne aimée parce qu'il sait que l'on formait jadis un tout. C'est peut-être ce désir, cette poursuite que l'on peut appeler l'amour pastoral.

Quant au poète, ce troisième personnage du Traité sait contempler les apparences comme Narcisse, mais il peut également approfondir son entendement du parfait pour être comme Adam avant la chute. Le poète ne préfèrera pas, en fait, sa propre image à la vérité. Il comprend finalement que le désir amoureux pour son image restera toujours inassouvi, car il ne pourra jamais croire que les apparences sont la Réalité puisqu'elles disparaissent au fur et à mesure qu'il s'en approche. Il ne pourra pas non plus devenir amoureux de lui-même comme Narcisse, car cette attitude fera disparaître toutes les autres images du monde.

Selon le mythe de Narcisse, au Paradis d'Adam, les choses se touvent dans un état d'être, parfait et complet alors que dans notre monde ordinaire, les choses ne sont que des apparences. Si le Paradis, étant le symbole de la vérité, n'existe pas, la Réalité ne peut exister ou se cacher que sous l'enveloppe de chaque apparence. Le paraître est tellement puissant et la vérité est tellement cachée dans cette enveloppe des apparences qu'il faut déployer beaucoup d'effort pour la compréhension de cette vérité. Le travail du poète est justement, comme le traité de Gide nous l'a démontré, de chercher et dégager cette vérité. Puisque les mots ne reflètent que les apparences, on ne peut pas nommer la vérité par leur intermédiaire. Il faut donc les suggérer par les symboles. Une fois que l'on reste penché comme le Poète de Gide sur les symboles, on arrive à déceler l'essence de l'être qui se cache derrière l'apparence changeante des

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

choses. Il faut donc comme un poète se servir des symboles, qui sont le parfait paraître pour découvrir la vérité.

Nous comprenons maintenant mieux pourquoi Gide lui-même écrivait dans son Journal à la date du 10 juin 1891, que "*le monde est un miroir, et je suis étonné quand il me reflète mal.*"

Il s'ensuit que le journal du pasteur ne reflète en fait que les apparences qui sont l'ombre d'une réalité supérieure. C'est notre tâche de lecteur de chercher, d'aller fouiller derrière les apparences, le vrai sens. Le mythe de Narcisse est donc parodié d'une manière indirecte dans La Symphonie pastorale comme un moyen important de l'introspection des personnages.

Il est possible même de remarquer une intertextualité interne lorsqu'il s'agit du thème de la neige dans La Symphonie pastorale dans la mesure où, à la fin des Cahiers D'André Walter, le personnage principal André, mourant d'une fièvre cérébrale, croit voir à cause des hallucinations, une neige qui le couvre de toute sa froideur. La neige, comme symbole individuel, suggère ici la froideur physique de la mort, ainsi que la négation spirituelle de tous les désirs d'André. Dans La Sympnonie pastorale, c'est la neige qui motive et déclenche la narration:

> *"La neige (...) bloque les routes. (...) Je profiterai des loisirs que me vaut cette claustration forcée, pour revenir en arrière et raconter (...). J'ai projeté d'écrire ici (...)." (p.4)*

Goulet pense également que la corrélation de la neige et de l'écriture est loin d'être fortuite[298] parce que, dès que le narrateur reprend la plume, c'est la neige qui tombe:

> *"La neige est tombée encore abondamment cette nuit. (...) J'en profite pour continuer ce récit (...)." (pp.20-22)*

Une fois que la neige fond, le pasteur laisse son cahier. (p.86)

Les Cahiers D'André Walter acquièrent une autre importance à nos yeux parce que cette oeuvre signalait déjà la dimension symbolique des choses en précisant que "*les phénomènes sont des signes, un langage des volontés derrière eux. Elles seules importent, il faudrait les comprendre*[299]." Dans le même ouvrage, il note par ailleurs que "***les phénomènes sont le langage divin.*** *La variété des phénomènes n'est qu'apparente; leur succession dans le temps et l'espace n'existe que pour notre raison. Au-delà de leur multiplicité transitoire paraissent les vérités qui, par eux, s'expliquent et se développent... Nous mêmes, quand nous ne sommes pas seulement spectateurs, devenons d'involontaires acteurs*

298- Ibid., p.28.

299- André Gide, Les Cahiers d'André Walter, Paris, Gallimard, 1952, p.60.

d'une pièce dont nous ne savons pas le sens. Nous ignorons ***la seconde signification*** *de nos actes; leur portée dans l'immatériel nous échappe; ils ne s'arêtent pas où nous croyons*[300]."

Tout ce que Gide signale dans les citations des Cahiers d'André Walter est aussi valable pour La Symphonie pastorale puisqu'il est tout à fait possible de situer cette oeuvre parmi les ouvrages symboliques. On sait que Gide avait sûrement écrit des oeuvres entièrement symbolistes comme les Cahiers d'André Walter, le Traité du Narcisse et le Voyage d'Urien. Ces trois ouvrages sont étroitement liés à l'école symboliste parce qu'ils sont directement influencés par le mouvement symboliste. Si nous avons utilisé le terme "symbolique" à la place de "symboliste" pour La Symphonie pastorale, c'est parce que cette oeuvre porte une signification symbolique dans la mesure où elle n'est pas directement influencée par l'école symboliste. Cependant, comme nous le verrons ultérieurement, cela n'a pas empêché Gide d'utiliser certains symboles individuels dans cet ouvrage. Dans ses Réflexions sur quelques points de littérature et de morale, publiées en 1897, Gide définissait le symbole en ces temes:

> *"Une oeuvre bien composée est nécessairement symbolique. Autour de quoi viendraient se grouper les parties? Qui guiderait leur ordonnance? Sinon l'idée de l'oeuvre, qui fait cette ordonnance symbolique.*
> *L'oeuvre d'art, c'est une idée qu'on exagère.*
> *Le symbole, c'est autour de quoi se compose un livre*[301]."

On peut en conclure que l'énoncé symbolique, comme l'énoncé ironique, porte une signification hors de sa signification ordinaire et littérale. A partir de toutes ces réflexions précédentes de Gide, on peut déduire que l'existence de quelques symboles individuels dans une oeuvre littéraire n'est pas suffisante pour la qualifier de symbolique. En revanche, il est tout à fait possible de dire que La Symphonie pastorale est un roman symbolique puisque l'idée centrale de ce récit est elle-même symbolique, autrement dit, ce roman se prête à plusieurs interprétations différentes. La Symphonie pastorale en tant qu'oeuvre symbolique a donc comme le symbole lui-même, une signification multiple, vague. D'où plusieurs interprétations ambiguës de cet ouvrage.

Il est vrai que l'image de l'eau est celle qui reste fondamentale dans le Narcisse et La Symphonie pastorale. Dans ce dernier ouvrage de Gide

---

300. Ibid., p.132.

301. André Gide, "Réflexions sur quelques points de littérature et de morale", dans Journal 1889-1939, p.94.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

aussi, les personnages et les objets prennent, par le jeu interne des mots (neige, eau, lac,etc.), une signification symboliste, qu'il fait miroiter dans le sens de la fiction. De surcroît, Gertrude, semblable au Narcisse, plonge dans la rivière pour ressaisir le Paradis qui était le sien au moment de la scène au bord du ruisseau. Lorsqu'elle marche tout le long de la rivière comme Narcisse, elle se penche puis disparaît dans l'eau:

> *"(Le jardinier de Mlle de la M...) dit l'avoir vue marcher le long de la* ***rivière,*** *puis franchir le pont du jardin, puis* ***se pencher,*** *puis* ***disparaître;*** *mais n'ayant pas compris d'abord qu'elle tombait, il n'est pas accouru comme il aurait dû le faire (...)." (p.138)*

Gide intègre ainsi les mythes anciens dans son oeuvre non pas pour retrouver à travers eux des archétypes éternels mais pour énoncer des vérités nouvelles. La plus grande différence, selon Goulet, entre La Symphonie pastorale et Le Narcisse n'est pas dans les éléments correspondants que nous venons d'énumérer mais dans la fonction de ces éléments. Dans Le Narcisse, le miroir de l'eau figure explicitement l'oeuvre d'art idéal, autrement dit, le miroir nous renvoie à un au-delà de lui-même tandis que dans La Symphonie pastorale, l'eau étant équivalent symbolique du miroir, exprime plutôt son propre processus d'énonciation. Leur différence essentielle découle donc non pas de l'homologie thématique mais de la différence de leur fonction. Nous pouvons donc dire que Goulet lit aussi La Symphonie pastorale comme une parodisation de l'écriture symboliste selon laquelle l'oeuvre d'art permettait d'atteindre l'Idée à travers l'apparence, l'Etre au moyen des symboles. La littérature selon la conception symboliste[302] avait une fonction mystique dans la mesure où le Poète remplaçait le Prêtre en dévoilant, derrière les apparences, le monde immuable de l'Etre et des essences. La littérature n'était donc qu'un moyen pour découvrir le vrai sens derrière les apparences. Elle n'était pas une fin en soi alors que dans La Symphonie pastorale, au contraire, la littérature a sa propre fin en elle-même. Goulet l'exprime en ces termes:

> *"Le circuit de l'eau lie à la fonction son procès d'énonciation, et le discours construit sa propre signification à partir des réseaux internes de ses signes. Les jeux de miroirs restent intérieurs à l'oeuvre, effectuant une "mise en abyme" de l'énonciation, ponctuant le temps du récit, au lieu que le procédé "en abyme" impliqué par le Narcisse consistait à atteindre des vérités*

302- Voir les chapitres "Poésie et langage" et "je est un autre", Bertrand Marchal, Lire le Symbolisme, Paris, Dunod, 1993, pp.69-85.
Voir aussi, H. Peyre, Qu'est-ce que le symbolisme, Paris, PUF, 1974.

anhistoriques, refusant ainsi le déroulement de l'histoire humaine[303]."

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Il faut donc signaler cette différence importante que la fonction du procédé "en abyme" comme un jeu de miroirs décrit dans le Narcisse en 1893 était d'approfondir la connaissance de l'Etre et les mystères des choses tandis que dans La Symphonie pastorale, Gide passe, par cette technique, à la mise en oeuvres des signes. La littérature est bien désormais à la recherche de sa propre signification étant donné qu'elle crée son propre sens au lieu d'être la reproduction d'un autre énoncé. Il s'ensuit que dans La Symphonie pastorale, même s'il existe une aventure ratée d'un pasteur, c'est l'aventure de l'écriture qui l'emporte. Selon les termes de Gide, le récit vient simplement l'habiter tout naturellement. Il faut donc considérer l'aventure du pasteur comme une mise en abyme de l'aventure de l'écriture gidienne. A partir de cette comparaison, il est possible de conclure que le procédé de la mise en abyme a une fonction de l'auto-ironisation dans La Symphonie pastorale contrairement à celui qui était utilisé dans le Narcisse afin de faire découvrir les essences des choses et des êtres. Cette conclusion nous pousse, en revanche, à penser un peu plus à la similitude et à la différence entre l'ironie et la mise en abyme.

4.2.5. Différence et similitude entre l'ironie et la mise en abyme

Comme nous l'avons remarqué, la mise en abyme est bien utile pendant le processus d'ironisation. Dällenbach considère justement ce procédé comme une citation de contenu ou un résumé intertextuel et il note cette similitude entre l'ironie et la mise en abyme:

"Elle se concrétise fondamentalement par un cumul des propriétés ordinaires de l'itération et de l'énoncé au second degré, à savoir l'aptitude de doter l'oeuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiance, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation[304]."

Ainsi cette citation nous amène à faire un rapprochement entre le terme ironie comme "mention" donné par Sperber et le procédé de mise en abyme puisque Gide cite dans La Symphonie pastorale le dire dans le dit et met en évidence le dialogue de l'oeuvre avec ce qui la constitue. En

---

303- Alain Goulet, "La figuration du procès littéraire dans l'écriture de La Symphonie pastorale", op. cit., p.50.

304- Lucien Dällenbach, Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme, op.cit, p.76.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

revanche, ce processus de mention se réalise au niveau de la macro-structure de l'oeuvre. A partir de cette constatation, il est donc possible de définir l'ironie de la mise en abyme comme un phénomène de mention. Gide lui-même disait dans son Journal que *"rien n'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. (...) ce qui dirait ce que j'ai voulu dans Mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans La Tentative*[305]." Au niveau de l'énoncé aussi bien sur le plan de la micro-structure que de la macro-structure de l'oeuvre, ce jeu de miroir par le procédé de mise en abyme permet une prise de conscience autant à l'auteur qu'au lecteur.

Nous pouvons retirer une deuxième conclusion possible de l'exemple de l'application de ce procédé dans le Narcisse, bien que l'ironie et la mise en abyme soient très proches l'une de l'autre en tant que technique, elles présentent cependant ce point de non-coïncidence: si toute ironie est une mention et une mise en abyme de l'énoncé au niveau de la fiction, en revanche, il ne nous semble guère que toute mise en abyme soit ironique. Comme on l'a remarqué dans le Narcisse, même s'il existe une prise de conscience vis-à-vis de l'oeuvre, elle ne se fait pas sur le mode ironique. La mise en abyme éclaire donc dans cette oeuvre le lecteur sur le processus de la création artistique. En revanche, dans La Symphonie pastorale l'ironie de la mise en abyme non seulement éclaire, mais en plus, met en évidence la distance et le recul que prend le narrateur vis-à-vis de lui-même. Dans le Narcisse, l'auteur ne se remet pas lui-même en cause, au contraire, dans La Symphonie pastorale, si l'auteur choisit le narrateur, c'est autant pour critiquer le pasteur que pour se critiquer également. Le narrateur ne dénonce pas finalement uniquement le pasteur, il dénonce aussi l'auteur lui-même. Ce qui fait l'ironie, c'est que la critique, même si elle n'est pas très méchante, est toujours tournée vers l'intérieur, vers soi-même, ou autrement dit, vers le narrateur lui-même. Ainsi, l'ironie, cessant de présenter le héros de l'histoire uniquement sous un aspect positif, expose du bon et du mauvais côtés simultanément. C'est la raison pour laquelle, le pasteur nous paraît à la fois gentil et méchant, le critiquant et le critiqué. Il reste tout au long du récit comme le symbole de cette dualité et de cette dichotomie. D'où l'ambiguïté de ce personnage. Comme autre distinction importante entre la mise en abyme et l'ironie, nous pouvons signaler que le premier procédé est la description d'un système à l'intérieur de lui-même. Quant à l'ironie, elle est l'application de la critique d'une part au narrateur lui-même mais d'autre part, plus largement, à l'auteur. La coexistence de ces

305- André Gide, Le Journal, op. cit., pp.40-41.

deux voix critiquantes est la caractéristique essentielle de l'ironie dans la mise en abyme.

Gide, dans La Symphonie pastorale, démontre au delà de la fiction, à la fois un phénomène constitutif de l'individu, dans ses contradictions, tout en montrant par la mise en abyme, un mécanisme constitutif de la fiction.

Ainsi, on peut en déduire que la mise en abyme n'est qu'un moyen parmi d'autres pour le processus d'ironisation. C'est ainsi que l'auto-ironisation chère à l'écriture gidienne se réalise étant donné que le journal du pasteur porte en lui, mais caché, sa propre réfutation. Ainsi, Goulet en conclut que l'on peut remarquer un travail de l'écriture qui figure en abyme dans le texte son propre travail. Même la mise en abyme n'est pas seule, elle a cependant une fonction très importante dans la mesure où elle insiste dans La Symphonie pastorale surtout sur un mécanisme de prise de conscience de la création artistique. L'histoire de la prise de conscience tragique du pasteur n'est donc qu'un prétexte pour permettre à l'auteur une prise de conscience de sa crétion de l'oeuvre.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ
MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

CONCLUSION

Quant à la question de finalité de l'utilisation de l'ironie, on peut donc dire facilement que l'ironie a deux finalités utilitaires: l'une sa vertu pédagogique, l'autre son pouvoir satirique. En cas d'ironie, comme la réfutation vient de l'erreur elle-même, l'ironiste nous aide à être capable de chercher, de trouver notre faute nous-mêmes.

Amélie veut faire rire le pasteur de ses erreurs pour le porter lui-même à en rire et à les fuir. Mais, Amélie n'arrivant pas à faire rire le pasteur de ce qui le rendait ridicule, ne peut pas provoquer chez lui une catharsis comique. Sa charité ironique reste sans effet réél puisque le pasteur va continuer jusqu'à la fin tragique de son aveuglement. On peut peut-être dire maintenant que les insinuations ironiques d'Amélie ne peuvent avoir un caractère méchant, elle est même un instrument de la grâce, contrairement à ce que le pateur croyait.

Amélie est bien consciente, en tant qu'ironisante, qu'humilier quelqu'un n'a pas beaucoup plus d'effet que de le faire s'humilier lui-même. L'ironiste Amélie essaie de détourner le pasteur de son erreur en le sanctionnant par une honte insupportable pour son amour-propre; autrement dit, le pasteur ironisé est donc invité à se détacher du faux, non seulement pour l'amour du vrai, mais aussi par humiliation. Si la

moquerie ironique est parfois plus efficace que les réfutations sérieuses à faire revenir les hommes de leur aveuglement, c'est que cette méthode arrive à mobiliser l'amour-propre contre lui-même et qu'il s'agit d'amener à l'humilité par l'humiliation.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

L'ironie devient ainsi non seulement une arme efficace et terrible mais aussi un remède, une sorte de traitement homéopathique. En présentant aux gens une projection de leur propre moi, l'acte ironique le détache d'eux-mêmes et leur permet d'être juges d'eux-mêmes en les écrasant sous leur propre image. Il est donc possible de parler de plusieurs vertus de l'ironie: vertu thérapeutique, vertu révélatrice et démystificatrice, vertu épistémologique, vertu cathartique, vertu réparatrice, vertu artistique, etc. C'est la raison pour laquelle René Schaerer signale que *"le vrai maître n'est ni le brillant conférencier qui tient une classe enchaînée sous son verbe, ni le savant qui prodigue à ses élèves des connaissances toutes faites, ni le critique qui souligne et corrige des fautes. C'est l'homme, qui (...) ouvre ou accouche les esprits en les rendant capables de chercher, de trouver et de s'amender eux-mêmes."*[306]

Michel Raimond voit justement en André Gide un écrivain d'idées, un éveilleur, un inquiéteur pour faire basculer les idées reçues.[307]

Il n'est pas fortuit qu'un critique l'ait qualifié de Socrate dans son article, en annonçant que *"Socrate vint. Nous prêtons à cette figure la grandeur d'un symbole; appelons-le le roi séculaire du Bien et du Mal (...) Chaque chose constitue sa vérité. Aujourd'hui rien n'est plus pour nous ni vérité ni erreur; il faut inventer d'autres mots."* [308]

Gide, par cette méthode socratique, nous apprend donc à ne pas accepter à priori une vérité toute faite et à refuser la conception

---

306- René Schaerer, "Le mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique", Revue de Métaphisique et de Morale, op. cit., p. 187.
307- Michel Raimond, (Ed.), Les Critiques de notre Temps et Gide, Paris, 1971, p. 9.
308- Lucie Delarue-Mardrus, Bulleti n des Amis d'André Gide, no:19, juillet 1974.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

traditionnelle d'une vérité classique. M.-M. Albérès signale justement que *"l'ironie est l'art de croire que faiblement à ce qui nous est imposé*[309]." Dans le roman réaliste, alors que l'ambition, le bonheur, la passion de la vie humaine dans sa médiocrité constituent les ressorts de l'oeuvre en exposant l'échec, le chagrin, la misère et le drame de l'homme, dans La Symphonie pastorale, Gide voit tout cela ni comme un drame ni comme une farce mais il sourit en prenant une distance comme un stoïcien. C'est la raison pour laquelle, le terme "tragi-comique" convient mieux qu'un autre à l'ironie gidienne. En nous montrant qu'il peut toujours y avoir la possibilité d'interprétations diverses et polyphoniques, voire opposées, à travers les motivations et les arguments du pasteur, Gide nous apprend à être sceptique à l'égard des justifications. Ce doute nous permet de relativiser les arguments du pasteur, et de mettre une distance critique.

Il ne faut donc pas croire que l'opposition entre le roman traditionnel et le roman contemporain est une simple opposition entre deux générations de deux siècles. L'homme contemporain sent confusément que, dans tous les domaines- sociologie, psychologie, physique, chimie, cosmologie, beaux-arts, etc.,- les connaissances et les données commencent à changer d'une manière incroyable et tout devient relatif. A ce sujet, on peut montrer l'exemple de la géométrie non euclidienne, la relativité, les spécialisations très pointues dans le domaine scientifique, le passage dans les domaines scientifiques et philosophiques des grands systèmes à la phénoménologie.

En fin de compte, l'homme du vingtième siècle s'aperçoit que rien n'est absolu et que la réalité est infiniment plus complexe qu'il ne le croyait. Ce changement explique bien pourquoi le romancier ironiste ne présente pas une réalité absolue et un récit complet, équilibré. Tout y est relatif et rien ne se suffit à lui-même. Il n'est pas un hasard si Nathalie Sarraute a qualifié notre siècle d'"ère du soupçon[310]".Tout ce que Gide fait justement dans ses oeuvres, c'est de jouer sur la relativité des points

309- R.-M. Albérès, Histoire du roman moderne, Paris, Editions Albin Michel, 1962, p.157.
310- Nathalie Sarraute, L'ère du soupçon, Paris, Gallimard, Idée, n°42, 1956, 1956,1978.

de vue afin de faire sentir au lecteur la complexité et la multiplicité de la réalité.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Les propos d'André Gide, lors de l'attribution du Prix Nobel en 1947, résument bien la philosophie essentielle de La symphonie pastorale dont la position est aussi une sorte de défense de l'esprit de liberté:

> *"Si vraiment j'ai représenté quelque chose, je crois que c'est l'esprit de libre examen, d'indépendance et même d'insubordination de protestation contre ce que le coeur et la raison se refusent à approuver*[311]*."*

Gide croit même fermement que c'est cet esprit de liberté de pensée qui est à l'origine de la culture européenne. Jean-Paul Sartre signale d'ailleurs que *"l'auteur écrit pour s'adresser à la liberté des lecteurs et il la requiert de faire exister son oeuvre*[312]*."* Selon ce critique, *"ainsi qu'il soit essayiste, pamphlétaire, satiriste ou romancier, qu'il parle seulement des passions individuelles ou qu'il s'attaque au régime de la société, l'écrivain, homme libre s'adressant à des hommes libres, n'a qu'un seul sujet: la liberté*[313]*."*

Nous ne pourrions terminer notre étude sans donner la parole à Gide qui résume mieux que personne sa conception dialectique similaire à celle de Socrate:

> *"Mon rôle, ici se borne à faire réfléchir le lecteur et je pense lui rendre plus grand service qu'en lui servant des convictions, des opinions toutes faites, des nourritures toutes mâchées. Les problèmes que je soulève ne comportent que des solutions particulières."*[314]

311- André Gide, "Reconnaissance", Le Figaro, 21 novembre 1947.

312- Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature, Paris, Gallimard, 1948, p.58.

313-Ibid., p.70.

314André Gide, "projet de préface pour la Porte étroite", Romans, Récits, Soties, Oeuvres Lyriques, op. cit., p. 1548.

Gide tient à conserver une parfaite neutralité apparente, laissant à ses lecteurs le soin d'approuver ou de désapprouver les comportements de ses personnages, afin d'en tirer une leçon didactique et dialectique à usage personnel. De toute manière, comme l'auteur le souhaite vivement, il faut juger son oeuvre plutôt sur le plan esthétique que moral. Son récit est une oeuvre d'art qui ne défend aucune thèse particulière. Il ne fait que portraiturer tantôt un hypocrite, tantôt une grande romantique, tantôt une femme ironique et tantôt un dogmatique sans prendre parti ni pour l'un ni pour l'autre. Son rôle essentiel, en tant qu'écrivain, étant donc de bien peindre et de bien exposer sa peinture, ne se borne qu'à nous faire réfléchir par le processus de la dialectique. Henri Rambaud précisait justement à propos de La Symphonie pastorale, dans son article que " *(Gide) ne prend parti pour personne, et peut être même sourit-il de tous ses personnages. Et sans doute, le sourire n'exclut point l'amour, ni l'ironie la passion. (...) Si son oeuvre a une pensée directrice, c'est celle-ci: il y a plus dans la puissance que dans l'acte*[315]."

Comme le précise bien Sartre, "*tout est à faire*[316]" pour le lecteur; une oeuvre d'art n'existe donc qu'au niveau exact de nos capacités lectorielles. Pendant que nous lisons et nous créons, nous savons alors que nous pourrions toujours aller plus loin dans notre étude et créer plus profondément. C'est la raison pour laquelle les oeuvres d'art resteront toujours inépuisables et opaques pour attendre une nouvelle lecture[317] créative. Gide annonce justement dans l'introduction de Paludes:

> *"Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savions pas si nous ne disions que cela. -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, que je voudrais appeler la part de Dieu. -Un livre est toujours une collaboration, et tant plus le livre vaut-il, que plus la part du scribe y est petite, que plus l'accueil de Dieu sera grand. -Attendons de partout la révélation des choses; du public, la révélation de nos oeuvres*[318]."

315- Henri Rambaud, La Revue Universelle, pp.744-745.

316- Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature, op. cit., p.52.

317- Umberto Eco, Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, grasset, 1985.

318- André gide, Paludes, op. cit., 1943.

La Symphonie pastorale, comme L'Immoraliste, La Porte étroite, est un livre ironique, un livre de critique, un livre avertisseur. Comme le signale Daniel Moutote, *"La Symphonie pastorale est une réflexion sur le tragique de la vie charnelle, vers laquelle Gide oriente sa manifestation à partir de 1917. Elle propose une critique préalable du message païen et sensuel, en quoi consiste essentiellement l'humanisme gidien*[319]." L'auteur nous met en garde contre les dangers de l'aveuglement devant sa passion, en dénonçant les dangers d'une certaine forme de charité hypocrite teintée de mensonges, qui cherche à travers la charité, un bonheur chimérique au lieu de le chercher dans sa demeure familiale. Dans cet ouvrage, André Gide a voulu montrer comment l'aveuglement peut, à la façon d'une gangrène, produire d'effrayants ravages sur l'âme. Il avait manqué à son personnage la lucidité et le bon sens qui lui auraient permis d'échapper à un sort aussi lamentable. Un aveugle ne peut donc pas conduire un autre aveugle. Sinon ils tomberont tous les deux dans la fosse.

En authentique créateur, Gide s'est comporté à la façon des écrivains que Sartre appelle, dans Qu'est-ce que la littérature? "les grands écrivains" qui n'écrivaient pas pour le vain plaisir de se raconter ou pour exorciser leurs fantasmes, mais parce qu'ils se sentaient investis d'une mission. Ils voulaient faire oeuvre utile: détruire, édifier, démontrer, dénoncer des abus, défendre une cause, bref changer le monde[320].

319- Daniel Moutote, Le Journal de Gide et les problèmes du moi (1889-1925), Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p.465.

320- Voir le chapitre I "Qu'est-ce qu'écrire", pp.13-44, et le chapitre II "pourquoi écrire", pp.45-74, dans Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, op. cit.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

BIBLIOGRAPHIE

1. ELEMENTS DE BIOBLIOGRAPHIE GIDIENNE

A) Oeuvres d'André Gide

GIDE André, Journal, (1889-1939), Paris, Gallimard,1951, Bibliothèque de La Pléiade.
_____, La Symphonie pastorale, Paris, Gallimard, 1925.
_____, Le Journal des Faux-Monnayeurs, (août 1921), Gallimard, 1927.
_____, Les Cahiers d'André Walter, Paris, Gallimard, 1952.
_____, Les Faux-Monnayeurs, Paris, Editions Gallimard, 1925.
_____, Paludes, NRF, Gallimard, 1943.
_____, Romans, Récits, Soties, Oeuvres Lyriques, Paris, Gallimard, 1958, Bibliothèque de La Pléiade.
_____, Si le grain ne meurt, Paris, Gallimard, 1955.
_____, Oeuvres Complètes d'André Gide, Paris, Gallimard, 15 tomes parus de 1932 à 1930 établie par Louis Martin- Chauffier, Bibliothèque de la Pléiade.

B) Correspondance d'André Gide

Correspondance François Mauriac-André Gide 1912-1950, Paris, Gallimard, 1971.
Correspondance Henri Ghéon-André Gide, Tome I: 1897-1903. Tome II: 1904-1944. Paris, Gallimard, 1976.
Correspondance Jules Romains-André Gide, Paris, Flammarion, 1976.
Correspondance: André Gide, Paul Valéry, Paris, Gallimard, 1955.

C) Publications régulières consacrées à André Gide

YAYINEVİ

André Gide, Revue des lettres modernes, Paris, Minard (depuis 1970).
Archives André Gide, Archives des Lettres Modernes, Paris, Minard, (depuis 1964).
Bulleti des Amis d'André Gide, Revue trimestrielle fondée en 1968 et publiée par le Centre d'Etudes Gidiennes, Lyon.
Cahiers André Gide, 1969-1982, Pais, N.R.F. Gallimard.

D) Ouvrages consacrés à André Gide

BERNE-JOFFROY André, Entretiens sur André Gide, Paris, Mouton, 1967.
BERTALOT Enrico U., André Gide et l'attente de Dieux, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1967.
CANCALAN Elaine Davis, Techniques et personnages dans les récits d'André Gide, Paris, Minard, Archives des Lettres Modernes, n° 117, 1970.
COLLECTIF, Entretiens sur André Gide, Paris La Haye, Mouton, Centre de Cerisy-la-Salle, 1967.
DAMBRE Marc, La Symphonie Pastorale d'André Gide, Paris, Editions Gallimard, 1991.
DELAY Jean, La jeunesse d'André Gide, Tome I et Tome II, Paris, Gallimard, 1957.
FILLAUDEAU Bernard, L'Univers ludique d'André Gide, Paris, Librairie José Corti, 1985.
HYTIER Jean, André Gide, Paris, Charlot, 1946.
LAFILLE Pierre, Gide romancier, Paris, Hachette, 1954.
LEJEUNE Philippe, Exercices d'ambiguïté. Lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1974.
MAILLET Henri, La Symphonie pastorale d'André Gide, Paris, Hachette Editeur, "Lire aujourd'hui", 1975.
MAISANI-LÉONARD Martine, André Gide ou L'Ironie de l'Ecriture, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1976.
MARTIN Claude, André Gide. La Symphonie pastorale, Paris, Lettres Modernes, 1970,
MOUTOTE Daniel, "La mise en abyme", Réflexions sur les Faux-Monnayeurs, Paris, Librairie Honoré Champion, 1990.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ
_____, Le "Journal" de Gide et les problèmes du moi (1889-1925), Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
PELL Elsie, André Gide: l'évolution de sa pensée religieuse, Grenoble, Imprimerie Saint-Bruno, 1935.
O'NEILL Kevin, André Gide and the Roman d'Aventure, Sydney, Sydney University Press, 1969.
RAIMOND Michel, (Ed.), Les Critiques de notre Temps et Gide, Paris, 1971.
ROBIDOUX Réjean, Le Traité du Narcisse (Théorie du Symbole) d'André Gide, Ottawa, Editions Universitaires, 1978.
SCHLUMBERGER Jean, Madeleine et André Gide, Paris, Gallimard, 1956.
YAARI Monique, Ironie paradoxale et ironie poétique, Summa Publications, Birmingham, Alabama, 1988.

E) Articles consacrés à André Gide

ADAM Antoine, "Quelques années dans la vie d'Adré Gide", Revue des Sciences Humaines, Lille, 1952, pp.247-272.
ALBOUY Pierre, "Paludes et le mythe de l'écrivain", Cahiers André Gide, n° 3, pp. 241-251.
ALLAN Blaise, "Adré Gide et Neuchâtel", La Nouvelle Revue française, "Hommage à André Gide", novembre 1951, pp.51-52.
D. CANCALON Alaine, "La Symphonie pastorale: voix dérivées, voie à la dérive", Bulletin des Amis d'André Gide, avril-juillet 1989, p.253.
D. PAINTER George, "Gide", Mercure de France, 1968.
DELORME Cécile, "Narcissisme et éducation dans l'oeuvre romanesque d'André Gide", André Gide1, Lettres modernes, 1970.
DEMIRKAN Murat, "Les Faux-monnayeurs d'André Gide: un champ d'expériences de l'ironie", Dil Dergisi, sayi: 45-temmuz 1996, pp.26-42.
DETHURENS Pascal, "L'ironi(qu)e mise en abyme dans Paludes, ou le réapprentissage de la respiration" , Bulletin des Amis d'André Gide, XX, 96, octobre, 1992, pp.411-424.
DRUMMOND Dennis, "L'indice ironique chez Gide", Bulletin des Amis d'André Gide, octobre 1982-x.56, pp.505-509.
GAY-CROSIER Raymond, "Registres de l'ironie gidienne: le cas des Faux-Monnayeurs", La Revue des Lettres Modernes, 1991, Paris, pp.83-108.
GIDE André, "Reconnaissance", Le Figaro, 21 novembre 1947.

GOULET Alain, "L'ironie pastorale en jeu", Bulletin des Amis d'André Gide, avril-juillet 1988-XVI, 78-79, pp.41-57.
GOULET Alain, "La figuration du procès littéraire dans l'écriture de la Symphonie pastorale", André Gide 3 (Lettres Modernes), 1972, p.27-56.
KADISH Doris, "Journal de la nature et nature du journal dans La Symphonie pastorale", Bulleti des Amis d'André Gide, avril-juillet 1989, pp.267-276.
LESAFFRE Emile, "Un classique par l'ironie", Prétexte, février 1952, n°1, pp.47-50.
MATHIEU Raymond, "La Symphonie pastorale et la lutte des tropes", Bulletin des Amis d'André Gide, Avril-Juillet 1988-XVI, 78-79, pp.58-70.
PANDOLFO M. do Carmo, "La démistification du paraître dans Les Caves du vatican, BAAG, n° 39.
PRUNER Francis, "La Symphonie pastorale de Gide de la tragédie vécue à la tragédie écrite", Archives des Lettres Modernes, n°54, 1964, Paris, pp.3-32.
TOLTON, "Le mot-thème "attente" et l'ironie gidienne", Bulletin des Amis d'André Gide, janvier 1982-x.53, pp.39-49.
VICTOROFF, "Rire avec Gide", Revue d'Esthétique, Tome VII, 1954, pp.85-93.

F) Filmographie et théâtre

Symphonie pastorale d'après André Gide, Adaptation de Jean Delannoy et Jean Aurenche, Dialogue de Pierre Bost et Jean Aurenche (D.R.), 1946.
Le film fut présenté au Festival de Cannes de 1946; il y obtint le Grand Prix du Cinéma Français, Michèle Morgan le Premier Prix d'interprétation féminine et Georges Auric le Prix de la Musique.
En novembre 1950, le Lindsey Théâtre, petite scène londonienne, donne quelques représentations de Symphonie pastorale, pièce en trois actes tirée par Millicent GEORGE de l'oeuvre de Gide. Parmi les interprètes, Patricia GILDER (Gertrude), Doris HARE (Amélie) et Lyndon BROOK (Jacques) furent remarqués par la critique.
Les 31 mars et 2 avril 1968, au Théâtre des Arts de Rouen, a été créé un "opéra en un prologue, trois actes et un épilogue d'après André Gide", La Symphonie pastorale, livret de Claude ROSTAND, musique du compositeur hollondais Guilaume LANDRE.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

2. OEUVRES CRITIQUES, HISTORIQUES, THEORIQUES, LITTERAIRES

A) Sur l'ironie

ALBERES René-Marill, Le comique et l'ironie, Paris, Classiques Hachette, 1973.
ALLEMANN Beda, "De l'ironie en tant que principe littéraire", Poétique, n°36, Seuil, novembre 1978, pp.385-398.
BANGE P., "L'ironie. Essai d'analyse pragmatique", Linguistique et sémiologie n°2. L'ironie, Presses universitaires de Lyon, 1978, pp.61-84.
BILEN Max, Dialectique Créatrice et Structure de l'Oeuvre Littéraire, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1971, pp.15-24.
BOURGEOIS René, L'Ironie Romantique. Spectacle et Jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval, Presses universitaires de Grenoble 1974.
CHATEAU Jean, "Le sérieux et ses contraires", Revue Philosophique de la France et de l'Etranger, CXL, 1950, pp.441-465.
COLLECTIF, Groupe U , "Ironique et iconique" dans Poétique, n°36, Seuil, 1978, pp.427-442.
COLLECTIF, "Problèmes de l'ironie", Linguistique et Sémiologie n°2, L'Ironie, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978.
COLLECTIF, SPERBER Dan et WILSON Deirdre, "Les ironies comme mentions", Poétique, n°36, Seuil, pp.399-412.
DEBYSER Francis, "Les mécanismes de l'ironie", Lectures III, n°9, pp.165-175.
DUCROT Oswald, "implicite et présupposition" de Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique, Collection savoir: sciences, Paris, Hermann, 1991, pp.1-24.
DUCROT Oswald, "Présupposés et sous-entendus", Langue française, n°4, 1969, pp.30-43.
FONTANIER Pierre, Les figures du discours, collection "Sciences", Paris, Flammarion, 1968.
FOULQUIÉ Paul, La Dialectique, Paris, Presses Universitaires de France, Collection "Que sais-je?", 1969.
GRÉSILLON Almuth et MAINGUENEAU Dominique, "polyphonie, proverbe et détournement", Revue Langages, Revue trimestrielle, mars 1984, n°73, pp.112-125.
GRICE H. Paul, "Logique et conversation", Communication, n°30, Seuil, 1979, pp.57-72.

HAMON Philippe, L'Ironie Littéraire, Paris, Hachette, 1996.
_____, "Analyser l'ironie", Discours et pouvoirs, textes réunis par R. Chambers et A. Arbor, Michigan Romance Studies, 2, 1982, pp.165-175.
JAMES Alexander, "De l'ironie", Revue française de psychanalyse, n°3, 1969.
JAMES Laurence, "L'antiphrase, figure fondamentale du comique", Les belles lettres, publié par la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, 1977, pp.47-56.
JANKÉLÉVITCH Vladimir, L'Ironie, Paris, Flammarion, 1964.
KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, "L'ironie comme trope", Poétique n°41, Seuil, 1980, pp.108-127.
_____, "Problèmes de l'ironie", Linguistique et sémiologie n°2. L'ironie, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, pp.10-36.
KIERKEGAARD Soren, Le Concept d'Ironie constamment rapporté à Socrate, traduction de Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, Paris, Editions de l'Orante, 1975.
PALANTE Georges, "L'ironie: étude psychologique", Revue philosophique de la France et de l'étranger, janvier-juin 1906, pp.147-163.
PAULHAN François, La morale de l'ironie, Paris, Alcan, 1925.
R. SEARLE John, "Le sens littéral", Langue française, n°42, mai 1979, pp.34-47.
RECANATI François, "Insinuation et sous-entendu", Communications, n°30, Seuil, 1979, pp.95-106.
REIK Th., "Psychologie de l'ironie", Psyché, n°5, Paris, 1950, pp.474-484.
RUBATTEL Christian, "Polyphonie et modularité", Cahiers de Linguistique Française, n°11, 1990.
SCHAERER René, "le Mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique", Revue de Métaphysique et de Morale, janvier 1941, n°48, pp.163-201.
VOSSIUS, "Rhétorique de l'ironie", traduit du latin par Catherine Magnien-Simonin, Poétique, n°36, Seuil, 1978, pp.495-508.

B) Sur La parodie

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

ABASTADO Claude, "Situation de la parodie", Cahiers du XXe siècle, n°6, Klincksieck, 1976, pp.6-37.

ADEL, "Burlesque et parodie", Cahiers du XXe siècle, n°6, Klincksieck, 1976.

BEUGNOT Bernard, ""L'invention parodique au XVIIe siècle", Etudes littéraires, Québec, Université Laval, 1986, pp.81-94.

BILOUS David, "Intertexte/pastiche. L'intermimotexte", Texte, n°2, 1983, pp.135-160.

COLLECTIF, AMOSSY, Ruth et ROSEN, Elisheva, Les discours du cliché, Paris, SEDES-CDU, 1982.

COLLECTIF, BURNIER et RAMBAUD, Parodies, Paris, Larousse, 1970.

COLLECTIF, GROUPAR, Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie, Textes réunis par Groupar, New York-Berne-Francfort, Peter Lang, 1984.

COLLECTIF, Groupe U, "Iconique et plastique, sur un fondement de la rhétorique visuelle", Revue d'Esthétique, coll. "10/18", Paris, Union générale d'édition, 1979.

COLLECTIF, REBOUX Paul et MULLER Charles, A la maniere de..., Paris, Editions de la Revue Les Lettres, 1908.

COMPAGNON Antoine, La seconde main, Paris, Seuil, 1979.

DEGUY Michel, "Limitation ou illimitation de l'imitation", Le singe à la porte, textes réunis par Groupar, New York-Berne-Francfort, Peter Lang, 1984, pp.1-12.

DUBOIS Jacques, L'institution de la littérature, Bruxelles, Nathan, 1978.

GENETTE Gérard, Introduction à l'architexte, Paris, Seuil, 1979.

_____, Palimsestes, coll. "Poétique", Paris, Seuil, 1982.

GOLOPENTIA-ERETESCU, Sanda, "Grammaire de la parodie", Cahiers de linguistique théorique et appliquée, n°6,, 1969, pp.167-181.

_____, "Parodie, pastiche et textualité", Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie, textes réunis par Groupar, New York-Berne-Francfort, Peter Lang, 1984, pp.117-135.

GOYET Francis, "Imitatio ou intertextualité", Poétique, n°71, 1987, pp.313-320.

HOUDEBINE, Anne-Marie, "Parodie et identité", Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie, Textes réunis par Groupar, New York-Berne-Francfort, Peter Lang, 1984, pp.57-64.

HAMM J. J., "Parodie, pastiche: de l'écruture à la lecture", Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie, textes réunis par Groupar, New York-Berne-Francfort, Peter Lang, 1984, p.117-134.
HUTCHEON Linda, A Theory of Parody: the Teachings of Twenthieth Century Arts Forms, New York et Londres, Methuen, 1985.
_____, "Ironie et parodie: stratégie et structure", trad. Ph. Hamon, Poétique, n°36, Seuil, 1978, pp.467-477.
_____, "Ironie, satire, parodie", Poétique, n°46, Seuil, 1981, pp.140-155.
_____, "Modes et formes du narcissisme littéraire", Poétique, n°29, Seuil, 1977.
IDT Geneviève,"La parodie: rhétorique ou lecture?", Le Discours et le sujet, no 3, Paris Université de Nanterre, 1972-1973, pp.128-173.
JENNY Laurent, "La stratégie de la forme", Poétique, n°27, 1976, pp.257-281.
KERBAT-ORECCHIONI, Catherine, La connotation, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977.
LAURETTE Pierre, "A l'ombre du pastiche. La réecriture. Automatisme et contingence", Texte, n°2, 1983, pp.113-134.
LEFORT Claude, "Révolution et parodie", Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie, textes réunis par Groupar, New York-Berne-Francfort, Peter Lang, 1984, pp.73-87.
MILLY Jean, Les Pastiches de Proust, Paris, A. Colin, 1970.
MITTERAND Henri, "Palimpsestes", Universalia 1983, Encyclopedia Universalis.
PETITJEAN André, "Pastiche et parodie. Enjeux théoriques et pédogogiques", Pratiques, n°42, Metz, juin 1984, pp.3-33.
PEYRONNE-MOISES L., "L'intertextualité critique", Poétique, n°27, pp.372-384.
PROUST Marcel, Pastiches et mélanges, Paris, Gallimard, 1919.
RIFFATERRE Michael, "Parodie et répétition", Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie, Textes réunis par Groupar, New York-Berne-Francfort, Peter Lang, 1984, pp.87-94.
SANGSUE Daniel, La Parodie, Paris, Hachette, 1994.
SARRAZIN Bernard, La Bible parodiée, Paris, Cerf, 1993.
TYNIANOV Iouri, "Destruction, Parodie", Change, Seuil, n°2, trad. fr. L. Denis, pp.67-76.
VERNET M., "Situation de la parodie", Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie, Textes réunis par Groupar, New York-Berne-Francfort, Peter Lang, 1984, pp.35-36.

C) Sur le comique et le tragique

ALEXINE Anatole, "Le rire et l'humour", Europe, janvier-février 1968, pp.49-54.
ANGUÉ Fernand, L'Avare, Paris, Les Editions Bordas, 1967.
BERGSON Henri, Le Rire, Paris, PUF, 1977.
BLONDEL Eric, Le Risible et le dérisoire, Paris, P.U.F., 1988.
CANOVA Marie-Claude, La Comédie, Paris, Hachette, 1993.
COHEN Jean, "Comique et poétique", Poétique, n°61, Seuil, février 1985, pp.49-61.
COUTON Georges, "Réflexions sur Tartuffe et le péché d'hypocrisie, "cas réservé", Revue d'histoire littéraire de la France, mai 1969.
DEFAYS Jean-Marc, Le Comique, Paris, Seuil, 1996.
DOMENACH, Jean-Marie, Le Retour du tragique, Paris, Editions du Seuil, 1967.
DUFOURNET Jean, La Farce de maître Pierre Pathelin, Paris, GF Flammarion, 1986.
EUBE Charles, "Le fond tragique du rire", Critique, t.9, n°68, 1953, pp.33-47.
EMELINA Jean, Le Comique. Essai d'interprétation générale, Paris, SEDES, 1996.s
FERNAGU Marguerite, "le rire tragique", Revue d'Esthétique, t.3, fasc. 3 et 4, 1950, pp.398-419.
FOURASTIE Jean, Le Rire, Paris, Denoël/Gonthier, 1983.
FREUD Sigmund, Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient, coll. "Idées", NRF, Gallimard, n°198.
GUIRAUD Pierre, Les jeux de mots, Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 1976.
GUREWITCH Morton, Comedy: The irrational Vision, Ithaca: Cornell University Press, 1975.
GUTWIRTH Marcel, "Réflexions sur le comique", Revue d'Esthétique, t.17, fasc.1 et 2, Paris, PUF, janvier-Juilet 1964, pp.7-39.
JAMES Laurence, "L'antiphrase, figure fondamentale du comique", Les belles lettres, publié par la faculté des lettres et sciences humaines de Nice, 1977, pp.47-56.
JARDON Denise, Du Comique dans le texte littéraire, Bruxelles-Paris, De Boeck-Duculot, 1988.

JEANET Léon, "De quoi et pourquoi rit-on? Psychologie du rire", Revue Philosophique de la France et de l'Etranger, n°68, 1944.
LACROIX Jean, "Le rire, l'humour, l'ironie", Culture humaine, n°10, 1948, pp.108-114.
LALO Charles, "Le comique et le spirituel", Revue d'Esthétique, t.3, fasc. 3 et 4, 1950, pp.310-327.
LOTMAN Iouri, La Structure du texte artistique, Paris, Gallimard, 1973.
MOLIERE, Don Juan, Paris, Hachette, 1976.
_____, Tartuffe ou l'Imposteur, Classiques Larousse, 1997.
MAURON Charles, Psychocritique du genre comique, Paris, José Corti, 1970.
NIETZSCHE Friedrich, La Naissance de la tragédie de Friedrich Nietzsche, Paris , Gallimard, 1977.
SAREIL Jean, L'Ecriture comique, coll. "Ecriture", Paris, PUF, 1984.
SARRAZIN B., Le Rire et le sacré, Paris, Desclée de Brouwer, 1991.
SMADJA Eric, Le Rire, Paris, Presses Universitaires de France, coll. "Que sais-je", 1996.
TOUCHARD Pierre-Aimé, Dionysos, apologie pour le théâtre, l'amateur de théâtre ou la règle du jeu, Paris, Editions du Seuil, 1952.
VICTOROFF David, "De la fonction sociale du rire", Revue d'Esthétique, t.3, fasc. 3 et 4, PUF, 1950, pp.328-332.
_____, Le rire et le risible. Introduction à la psycho-sociologie du rire, Paris, PUF, 1953.

D) Ouvrages théoriques et dictionnaires

ADAM Antoine, Revue des Sciences Humaines, 1952, Lille.
ALBÉRES R.-M., Histoire du roman moderne, Paris, Editions Albin Michel, 1962.
_____, Métamorphoses du roman, Paris, Editions Albin Michel, 1966.
BAKHTINE Mikhaïl, Esthétique et théorie du roman, trad., fr. Darja. Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
_____, L'Oeuvre de François Rabelais, Paris, Gallimard, 1970.
BEAUJOUR Michel, "Autobiographie et autoportrait", Poétique, n°32, novembre 1977, pp.442-458.
BELLEMIN-NOEL Jean, Psychanalyse et Littérature, PUF, collection "Que sais-je?", 1978.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

BERRENDONNER Alain, Eléments de pragmatique linguistique, éd. de Minuit, 1982.
BOMPIANI Laffont, Dictionnaire des Oeuvres, Paris, S.E.D.E.S., 1954, t.IV.
CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, Dictionnaire des symboles, Paris, Laffont/Jupiter, Bouquins, 1982.
COLLECTIF, "Du secret", Nouvelle revue de psychanalyse, n°14, Automne 1976.
COLLECTIF, "Ecrire la psychanalyse", Nouvelle revue de psychanalyse, n°16, Automne 1977.
COLLECTIF, ELUARD P. et PÉRET B., Oeuvre complètes, éd. de la Pléiade, Gallimard, tomeI, 1968.
COLLECTIF, Le Journal intime et ses formes littéraires, Actes du colloque de septembre 1975, Genève-Paris, Droz, 1978.
COLLECTIF, "Mémoires", Nouvelle revue de psychanalyse, n°15, Printemps 1977.
COLLECTIF, "Narcisses", Nouvelle revue de psychanalyse, n°13, Printemps 1976.
CORVIN Michel, Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Paris, Bordas, 1991.
DÄLLENBACH Lucien, Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme, Paris, Seuil, 1977.
DUCROT Oswald, Le Dire et le dit, Paris, Les Editions de Minuit.
DUPRIEZ Bernard, Gradus. Les procédés littéraires, Paris, Union générale d'Editions, 1984.
ECO Umberto, Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.
FLAHAUT François, La Parole intermédiaire, Seuil, 1978.
FLAUBERT Gustave, Madame Bovary, Paris, GF-Flammarion, 1986.
FONTANIER Pierre, Les Figures du discours, Paris, Flammarion, 1977.
FOUCAULT M., Les Mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966.
FRYE Northrop, L'Anathomie de la critique, NRF, Gallimard, 1969.
GAILLARD Pol, Tartuffe, Paris, Hatier, coll. Profil 60, 1978.
GENETTE Gérard, Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982.
GIRARD Alain, "Evolution sociale et naissance de l'intime", Intime, intimité, intimiste, Colloque de l'Université de Lille, Editions Universitaires, 1976.

GOLDMANN Lucien, Le Dieu caché, étude sur la vision tragique dans les *Pensées* de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris, Gallimard, 1955.
GRAVES Robert, Les Mythes grecs, traduit de l'anglais par Mounir Hafez, tome I, Paris, Fayard, 1967.
GREIMAS, Du Sens, Paris, Seuil 1970.
GUICHEMERRE Roger, La Tragi-comédie, Paris, PUF, 1981.
IONESCO Eugène, Notes et contre-notes, Gallimard, Paris, 1966.
JACQUART Emmanuel, Le Théâtre de dérision, Paris, Gallimard, 1974.
JUNG C.G., "Dialectique du Moi et de l'Inconscient", traduit de l'allemand, préface et annoté par le docteur Roland Cahen, Paris, Gallimard, 1969.
KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, L'Implicite, Paris, Armand Colin, 1986.
LA BIBLE, L'Ancien Testament: 2 tomes; Le Nouveau Testament: 1 tome, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, 1971.
LEJEUNE Philippe, Je est un autre, Paris, Seuil, 1980.
_____, "Vécu/Ecrit", BREF, n°13, février 1978, pp.5-31.
MARCHAL Bertrand, Lire le Symbolisme, Paris, Dunod, 1993.
MAURIAC François, Mémoires intérieurs, Paris, Flammarion, 1959.
MAY Georges, L'Autobiographie, PUF, 1979.
MOREL Jacques, La Tragédie, 2e éd., Paris, A. Colin, coll. "U", 1966.
MORIER Henri, Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
MOUNIN Georges, Dictionnaire de la linguistique, Paris, P.U.F., 1974.
PAVIS Patrice, Dictionnaire du théâtre, Editions Sociales, 1980, Paris.
PEYRE H., Qu'est-ce que le symbolisme, Paris, PUF, 1974.
PROUST Marcel, Du côté de chez Swann, Paris, le livre de poche, 1965.
RAIMOND Michel, La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt, Paris, Librairie José Corti, 1985.
ROBERT Marthe, Roman des origines et origines du roman, Editions Bernard Grasset (Gallimard), 1972.
ROBRIEUX Jean-Jacques, Eléments de Rhétorique et d'Argumentation, Paris, Edition Dunod, 1993.
SAÏD Simone, La Faute tragique, Paris, Maspero, 1978.
SARTRE Jean-Paul, Qu'est-ce que la littérature, Paris, Gallimard, 1948.
SCHELER Max, "Le Phénomène du tragique", trad. M. Dupuy, Mort et survie, Paris, Aubier, 1952.
SOPHOCLE, Oedipe Roi, traduction inédite de Marie-Rose Rougier, Paris, Classiques Hachette, 1994.

STEINER George, La Mort de la tragique, Paris, Folio/Essais, Gallimard, 1993.
SUHAMY Henri, Les Figures de style, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
VAN THIEGHEM Philippe, Dictionnaire de Littératures, 3 tomes publiés sous sa direction, Paris, P.U.F, 1968.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ 1883
MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

TABLE DES MATIERE

INTRODUCTION.....5

PREMIERE PARTIE: L'AUTO-IRONIE.....12

CHAPITRE I. LES ELEMENTS AUTOBIOGRAPHIQUES.....13
1.1.1. Le journal.....13
1.1.2. Une autobiographie transposée ou un récit?.....16
1.1.3. Le caractère narcissique de l'auteur et de son personnage..27
1.1.4. La différence entre l'auteur et son double romanesque.....31
1.1.5. L'auto-ironie et la création artistique.....34

CHAPITRE II. L'IMAGE IRONIQUE DE L'AMOUR.....40
1.2.1. L'amour hypocrite.....40
1.2.2. L'amour rival.....47
1.2.3. L'amour affectif.....56
1.2.4. Deux tableaux antithétiques: disphorique et euphorique....58
1.2.5. L'amour idéal et romantique.....62

DEUXIEME PARTIE: L'IRONIE SOCRATIQUE ET RHETORIQUE: LA COMMUNICATION IRONIQUE DES PERSONNAGES.....67

CHAPITRE I: L'IRONIE GIDIENNE.....68
2.1.1. L'ironie socratique et l'ironie rhétorique.....71
2.1.2. L'ironie par antiphrase implicite.....74
2.1.3. Le sophiste et le pasteur.....79
2.1.4. Socrate et Gertrude.....83
2.1.5. L'ironie dialogique.....85
2.1.6. Le langage hypocrite et menteur *vs* le langage ironique.....88

2.1.7. Le langage hypocrite et menteur *vs* le langage naturel.....93

CHAPITRE II: LES VARIANTES DE L'IRONIE.....95
2.2.1. Les communications ironiques 95
2.2.2. Le personnage le plus ironiste.....96
2.2.3. Le silence.....97
2.2.4. Les allusions.....99
2.2.5. La pudeur.....100
2.2.6. L'attitude et les insinuations.....101

TROISIEME PARTIE: LE COMIQUE OU TRAGIQUE?.....105

CHAPITRE I: LA THEATRALITE 106
3.1.1. Le ton et la voix.....106
3.1.2. La mise en scène.....108
3.1.3. Le style.....109

CHAPITRE II: LE COMIQUE.....111
3.2.1. Le comique des caractères.....111
3.2..2. Tartuffe, le pasteur et Don Quichotte.....113
3.2.3. Le comique de mots et de situation 105
3.2.4. Le comique des gestes.....119

CHAPITRE III: LE TRAGIQUE.....122
3.3.1. Le dionysiaque et l'invertion.....122
3.3.2. Les éléments pathétiques.....123
3.3.3. Le dupeur dupé ou le charmeur charmé.....125
3.3.4. Oedipe et Gertrude.....127

CHAPITRE IV: L'IRONIE GIDIENNE : UN GENRE INDEPENDANT OU UN SOUS GENRE?.....130
3.4.1. L'ironie satirique, comique, tragique et nihiliste.....130
3.4..2. Une ironie tragi-comique.....135
3.4.3. Le rire tragique.....137
3.4.4. Le rire ironique.....138
3.4.5. La satire et l'ironie.....142

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

QUATRIEME PARTIE: LA PARODISATION DE LA BIBLE ET LA MISE EN ABYME.....145

CHAPITRE I : L'IRONIE PARODIQUE.....146
4.1.1. La superposition de la satire et de la parodie.....146
4.1.2. L'affinité entre la parodie et l'ironie comme mention.....150
4.1.3. Le détournement, la captation et la subvertion.....152
4.1.4. La parodie: transformation ludique, ironique, satirique....156
4.1.5. La parodisation de la Bible.....157
4.1.6. La lecture de la parodie et l'exigence de la triple compétence.....163
4.1.7. La parodisation des contes merveilleux, du mythe, du roman familial et d'éducation.....166
4.1.8. L'ironisation du langage mécanique.....171

CAPITRE II: LA MISE EN ABYME.....174
4.2.1. La réduplication et la mise en abyme par le journal.....174
4.2.2. La mise en abyme du conte de Dickens et l'énoncé synecdochique.....177
4.2.3. Le rôle de l'eau et la réduplication de La Symphonie pastorale de Beethoven.....180
4.2.4. L'auto-parodisation: Le Narcisse et La Symphonie pastorale.....183
4.2.5. Différence et similitude entre l'ironie et la mise en abyme.....188

CONCLUSION.....191

BIBLIOGRAPHIE.....197

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ



Dr. Murat Demirkan

Notion passe-partout, séduisante par l'ambiguïté même de ce qu'elle signifie, le terme d'ironie est utilisé à tort et à travers dans les études littéraires comme dans la vie quotidienne. Objet de théorisations multiples, cette figure ne se résume pas à une seule définition simple. Partant de La Symphonie pastorale d'André Gide, cet ouvrage a pour objectif de décrire et d'analyser les différentes approches théoriques de l'ironie, d'établir ensuite une typologie de ses formes et de ses pratiques. Le présent essai montre par ailleurs que l'écriture gidienne est ironique pour de multiples raisons à la fois d'ordres linguistique, philosophique, rhétorique et psychologique. Appliquée à l'univers romanesque du texte gidien, cette étude permet l'élucidation raisonnée de plusieurs phénomènes textuels concernant la problématique de l'ironie. Complété d'une bibliographie fouillée et à jour, cet essai, conçu comme une grille d'analyse rigoureuse, est destiné à tous ceux qui s'intéressent à l'étude de cette figure.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI
(631)
ATATÜRK EĞİTİM FAKÜLTESİ
(33)
ISBN 975-400-180-4

Murat Demirkan, docteur ès lettres et auteur d'une thèse intitulée "Le simultanéisme et le langage cinématographique dans l'oeuvre de Jules Romains", est chargé de cours à l'Université de Marmara (Istanbul).