



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI GENOVA

Année 2021

UNIVERSITÉ DE HAUTE-ALSACE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

THÈSE

Pour l'obtention du grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE HAUTE-ALSACE
DOTTORE DI RICERCA**

ÉCOLE DOCTORALE Humanités (ED 520)

Discipline : Langues et littératures romanes. Italien

DOTTORATO in Letterature e Culture Classiche e Moderne

Curriculum : Letteratura italiana. Tradizione testuale e interpretazioni

Présentée et soutenue publiquement

par

Paola FOSSA

LA RÉCEPTION D'ANDRÉ GIDE DANS LA PRESSE ITALIENNE (1895-1947)

Sous la direction du **Prof. Tania COLLANI**

et sous la codirection du **Prof. Andrea AVETO**

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....p. 9

- a. De la réception, de la lecture, de l'histoire littéraire : approches méthodologiques
- b. État des études sur André Gide et l'Italie et nouveaux apports
- c. La macro-période 1895-1947 : de la découverte à la canonisation de Gide

PARTIE I – D'UNE RÉCEPTION « DÉCADENTE » À LA CONSTRUCTION DE LA « MODERNITÉ » (1895-1918)

État de l'art.....p. 30

- 1.1. Points de repère sur l'Italie de la fin du XIX^e siècle à la Première Guerre mondiale
 - 1.1.1. Les années du compromis
 - 1.1.2. Les rapports avec la France
- 1.2. La culture italienne au tournant du siècle : de la décadence à la modernité à travers la saison des revues
 - 1.2.1. La « banqueroute de la science » : l'esprit décadent en France et en Italie
 - 1.2.2. La réaction de la modernité : jeunes, indépendants, contestataires
- 1.3. Pôles de la culture italienne : Florence, Rome, Milan
 - 1.3.1. Florence
 - 1.3.2. Rome
 - 1.3.3. Milan

La première réception d'André Gide (1895-1918) p. 51

2.

- 2.1. Les premiers voyages de Gide en Italie
 - 2.1.1. D'une destination exotique à un lieu de travail (1894-1898) : l'amitié avec Angiolo Orvieto et *Il Marzocco*
 - 2.1.2. Gide et les intellectuels italiens (1909-1918) : la naissance d'un réseau culturel
- 2.2. Description du corpus
 - 2.2.1. Les périodiques
 - 2.2.1.1. Les quotidiens
 - 2.2.1.2. Les revues
 - 2.2.2. Les différentes typologies de citations

3. André Gide, de la décadence à la modernité.....p. 75

3.1. Horizons d'attente et lectures critiques

3.2. Gide, esprit décadent : symboliste, idéaliste

3.2.1. Entre symbolisme et esthétisme. *Le Voyage d'Urien*

3.2.2. Dépassement du symbolisme : l'apport de la critique française

3.2.3. *Il Marzocco* lecteur de Gide

3.2.3.1. *Il Marzocco* : le dernier des décadents, le premier des modernes

3.2.3.2. André Gide « idéaliste » dans les pages de *Il Marzocco*

3.2.4. Gian Pietro Lucini lecteur de Gide : du symbolisme à la modernité à travers l'ironie

3.2.4.1. Un symbolisme allégorique

3.2.4.2. Sortir des paludes à travers l'humorisme

3.2.4.3. L'engagement de l'immoraliste, dans le sillage de Nietzsche

3.3. Lectures de la « modernité »

3.3.1. Au cœur des revues de la modernité

3.3.1.1. Des « petites revues » italiennes

3.3.1.2. *Leonardo*, *La Voce*, *L'Anima*, *Lacerba* : un réseau et un laboratoire

3.3.2. Giovanni Papini lecteur d'André Gide

3.3.2.1. Les années de *Leonardo* (1903-1907)

3.3.2.2. Rencontres autour de *La Voce* : de 1907 à la Première Guerre

3.3.2.3. *Teodoro Dostoiewski* ou de l'influence de Gide sur les écrits critiques du jeune Papini

3.3.3. Giuseppe Vannicola lecteur d'André Gide

3.3.3.1. L'ami italien de Gide : rencontres et correspondance

3.3.3.2. « *Il sentimento di tutto il simultaneo* » : deux articles de Giuseppe Vannicola (et un article de Raffaello Piccoli) sur André Gide

3.3.3.3. Reflets gidiens dans l'œuvre de Giuseppe Vannicola: *Il Distacco*, *Qualche cadenza*, *Arte d'eccezione*

3.3.4. André Gide dans les pages de *La Voce*

3.3.4.1. « *Bollettino bibliografico* » : un observatoire sur Gide et *La NRF*

3.3.4.2. La querelle du plagiat : une lettre de Gide à *La Voce*

3.3.4.3. D'un « espace » à un « moment » autobiographique : l'autobiographisme chez Gide et les écrivains *vocianti*

PARTIE II – DÉCOUVERTE ET CRITIQUE D'ANDRÉ GIDE (1919 – 1943)

1. État de l'art p. 212

1.1. Points de repère sur l'Italie de la Première à la Deuxième Guerre mondiale

1.1.1. Les rapports franco-italiens, de la « victoire mutilée » à la Deuxième Guerre

1.1.2. L'engagement en Italie autour de la Première Guerre

1.1.3. L'Italie face à la tentative échouée de la culture progressiste en Europe

1.1.4. Propagande et censure : le contrôle de la culture et de la presse dans l'après-guerre et sous le fascisme

1.2. Le milieu littéraire italien dans l'entre-deux-guerres

1.2.1.	La littérature italienne entre « retour à l'ordre » et nouvelles tendances	
1.2.2.	Nationalisme et cosmopolitisme dans les années du fascisme : traductions, nouveaux éditeurs et ouverture à l'international.	
1.3.	Anciens et nouveaux pôles de la culture italienne	
1.3.1.	Rome	
1.3.2.	Florence	
1.3.3.	Milan	
1.3.4.	Turin	
2.	La maturité de la réception d'André Gide (1919-1943)	p. 237
2.1.	André Gide en Italie entre les deux guerres	
2.1.1.	De l'après-guerre à la naissance du fascisme : l'Italie hostile	
2.1.2.	« Rayer l'Italie » : une fréquentation à distance	
2.1.3.	Les années 1934-1940 : vers la Deuxième Guerre, entre redécouverte touristique de l'Italie et engagement politique	
2.2.	Description du corpus d'articles	
2.2.1.	Les périodiques	
2.2.1.1.	Les quotidiens	
2.2.1.2.	Les revues	
2.2.2.	Les différentes typologies de citations	
2.3.	Les étapes fondamentales du parcours de réception	
2.3.1.	La « découverte » de Gide : l'auteur oublié devient un mauvais maître	
2.3.2.	Les années Vingt : le « cas » Gide, le « problème » Gide	
2.3.3.	1929/1930, les années d'or de la critique autour de Gide	
2.3.4.	L'Enquête de <i>Latinité</i> (1931)	
2.3.5.	La presse italienne face à Gide politique	
2.3.5.1.	1926-1934 : le colonialisme et l'approche du communisme	
2.3.5.2.	La guerre d'Éthiopie (1935) : un conflit aux enjeux européens	
2.3.5.3.	Le <i>Retour de l'U.R.S.S.</i> et les <i>Retouches</i> : abjure et rétractation	
2.3.5.4.	Écrire une thèse sur Gide sous le fascisme : la correspondance inédite avec Giancarlo Vigorelli	
3.	André Gide classique, décadent, moderne	p. 311
3.1.	Horizons d'attente et lectures critiques	
3.2.	Gide classique, rationaliste, moraliste	
3.2.1.	Gide classique	
3.2.2.	Un excès d'intellectualisme : Gide le moraliste	
3.2.3.	D'une attitude cartésienne à un « humanisme rationaliste »	
3.2.4.	Trois lectures de Gide, « classiciste moderne »	
3.2.4.1.	Giuseppe Ungaretti lecteur de Gide	

- 3.2.4.2. Mario Puccini lecteur de Gide
- 3.2.4.3. Guglielmo Alberti lecteur de Gide dans *Il Baretto*
 - a. La correspondance inédite André Gide – Guglielmo Alberti
 - b. Alberti critique de Gide : un regard en évolution
- 3.3. Gide décadent, romantique, immoraliste
 - 3.3.1. La décadence des autres
 - 3.3.2. L'incapacité de choisir : Gide individualiste et « dilettante »
 - 3.3.3. Une littérature d'« eunuques »
 - 3.3.4. Gide protestant en révolte : l'immoralisme est un nouvel humanisme
 - 3.3.5. L'influence de la critique catholique française : Henri Massis, Charles Du Bos
 - 3.3.6. La relecture du mythe : entre décadence et modernité
- 3.4. Penser la modernité dans le sillage de Gide
 - 3.4.1. Le débat sur le roman « moderne » en Europe et en Italie
 - 3.4.2. *Solaria* face à Gide critique, romancier, européen
 - 3.4.2.1. La critique dans *Solaria* et la France
 - 3.4.2.2. *Solaria* face à Gide l'Européen
 - 3.4.2.3. Les romans de *Solaria* et Gide : un air de famille
 - 3.4.3. Carlo Bo lecteur de Gide dans *Il Frontespizio*
- 3.5. Un exemple de réception : *Les Faux-monnayeurs*
 - 3.5.1. Un « mode d'emploi » de l'immoralisme
 - 3.5.2. Le premier des romans modernes

PARTIE III : CONSÉCRATION D'ANDRÉ GIDE (1943-1947)

- 1. État de l'art** p. 460
 - 1.1. Points de repère sur l'Italie, de la fin du fascisme à la reconstruction
 - 1.1.1. Deux Italies pendant la guerre
 - 1.1.2. Naissance et mort d'un projet de renouveau
 - 1.2. La culture italienne pendant et après la Deuxième Guerre : entre reconstruction et pacification
 - 1.2.1. Politique et engagement dans la littérature
 - 1.2.2. Le panorama de l'édition et de la traduction
 - 1.2.3. La place de la littérature étrangère
 - 1.3. L'évolution de la presse
 - 1.3.1. Le Sud de l'Italie et Rome : une zone libre pacifiée
 - 1.3.2. Le Nord : de la clandestinité à l'épuration manquée
 - 1.3.3. L'évolution manquée de la presse après la guerre
- 2. La consécration d'André Gide (1943-1947)**..... .p. 477

2.1. Gide et l'Italie : un rapport à distance	
2.1.1. Gide et Croce, <i>L'Arche</i> et <i>Aretusa</i> : un réseau de résistance intellectuelle à travers la Méditerranée	
2.1.2. Jacques Heurgon, « agent » de Gide en Italie	
2.1.3. Gide et l'Italie après la guerre	
2.2. Description du corpus	
2.2.1. Les périodiques	
2.2.1.1. Les quotidiens	
2.2.1.2. Les revues	
2.2.2. Les différentes typologies de citations	
3. André Gide défaitiste, engagé, classique.....	p. 507
3.1. Horizons d'attente et lectures critiques	
3.2. Gide défaitiste, non engagé, « mauvais maître »	
3.2.1. Un élément de faiblesse et de désordre	
3.2.2. Le refus de l'engagement	
3.2.3. L'autobiographisme en tant que forme d'individualisme	
3.3. Gide engagé, maître, anticonformiste	
3.3.1. Père et frère des jeunes Européens	
3.3.2. Un anticonformiste dans une époque « terriblement pour adultes »	
3.3.3. La valeur universelle de l'autobiographisme	
3.4. La réception des <i>Pages de Journal</i> 1939-1942	
3.4.1. Une œuvre défaitiste	
3.4.2. Un Gide de guerre	
3.5. Vieillesse et « canonisation » de Gide	
3.5.1. Un vieil ascète	
3.5.2. Un classique, rien de plus qu'un savant	
3.5.3. L'existentialisme en perspective	
3.6. Le prix Nobel	
3.6.1. Un auteur « modéré »	
3.6.2. Critiques de droite, critiques de gauche	
CONCLUSIONS.....	p. 555

CORPUS DES ARTICLES ET BIBLIOGRAPHIE

INTRODUCTION

La vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C'est leur intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer.
[Jauss, 1967]

L'esthétique de la réception a été la philologie de la modernité.
[Compagnon, 1998]

Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres.
[André Gide, *Paludes*, 1895]

La présente étude se propose d'analyser la réception d'André Gide dans la presse italienne des années 1895-1947. La date qui marque le début de la période est celle de la première citation de Gide dans un périodique italien ; la date de fin coïncide, quant à elle, avec l'attribution du prix Nobel à l'écrivain français. Les deux dates délimitent une période longue et marquée par d'énormes changements historiques, qui influencent profondément le monde de la culture et de la littérature. Du tournant de siècle au deuxième après-guerre, deux conflits mondiaux, vingt ans de dictature et une guerre civile entraînent une profonde évolution du panorama social, culturel et littéraire de l'Italie, qui constitue la toile de fond de la réception d'André Gide. Écrivain multiforme, personnage public de premier plan, grand Européen, de son côté Gide cultive un rapport privilégié avec l'Italie, un pays qui accueille ses premiers voyages, qui devient ensuite un lieu de travail et qui lui garantit un espace de réception de première importance. La diffusion de l'œuvre de Gide se reflète dans la présence considérable de l'auteur dans la presse italienne. L'analyse des articles, qui constituent notre corpus primaire, nous permettra de définir les lignes critiques de l'intérêt des intellectuels italiens pour l'œuvre de Gide. L'analyse ponctuelle des rapports historiques et biographiques de l'écrivain avec l'Italie nous aidera à tracer un panorama de relations croisées, où l'intérêt des intellectuels italiens pour la littérature française contemporaine se superpose à l'intérêt de Gide pour un pays dont il apprécie la vivacité et la culture.

a) De la réception, de la lecture, de l'histoire littéraire. Approches méthodologiques.

Antoine Compagnon affirme que la théorie mène « un combat farouche [...] contre les idées reçues dans les études littéraires¹ ». Dans le domaine de la réception, celui des idées reçues est un danger particulièrement concret qu'il convient de neutraliser. Nous partons du présupposé qu'une œuvre littéraire ne peut pas être prise en considération séparément de sa propre réception et que, en reprenant Pierre Bourdieu, la consécration d'une œuvre d'art est « le produit d'une immense entreprise d'alchimie symbolique à laquelle collaborent [...] les critiques et les éditeurs autant que les auteurs, les clients enthousiastes non moins que les vendeurs convaincus² ». La réception, qui s'exprime dans la critique littéraire, participe pleinement à l'existence de l'œuvre : « le discours sur l'œuvre n'est pas un simple adjuvant, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur³ ». L'étude du « discours sur l'œuvre » de Gide en Italie nous permettra d'éclaircir de nouveaux aspects du champ⁴ de la littérature européenne du XX^e siècle.

Notre recherche vise notamment à analyser les rapports entre les différents éléments qui constituent la « réception » au sens de Hans Robert Jauss, un concept marqué par le rôle actif du lecteur et de la lecture. Tout acte de lecture présuppose, dans le lecteur, à la fois la conscience de ses propres préjugés et sa disponibilité à se faire influencer par l'œuvre littéraire⁵. Dans la présente étude, nous allons analyser les rapports entre un auteur (Gide), ses lecteurs (les critiques italiens) et l'expression de cette lecture (la critique journalistique) ; par conséquent, le concept qu'il nous semble urgent d'éclaircir en premier lieu est celui de la « lecture », activité herméneutique par excellence qui est à la base de cet échange. Deuxièmement, notre étude fait référence à l'esthétique de la réception comme au « projet le plus ambitieux de rénovation de l'histoire littéraire

¹ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 13.

² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 241.

³ *Ibid.*, p. 242.

⁴ Nous reprenons la notion de « champ littéraire » telle que Pierre Bourdieu la propose, en tant qu'espace des relations et entre les différents agents de l'activité intellectuelle et littéraire, cf. *ibidem*. « Le champ littéraire [...] est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent », Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, septembre 1991, p. 4-5.

⁵ Cf. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976 (1960).

réconciliée avec le formalisme⁶ » : nous explorerons donc le concept d'histoire littéraire et sa conciliation avec la critique, en mettant en valeur sa centralité pour la définition de la réception. Finalement, nous allons analyser les lignes critiques qui guident la réception d'André Gide, en proposant des hypothèses sur leur évolution au cours de la période étudiée.

Les analyses de Wolfgang Iser, qui envisage la lecture comme « interaction dynamique entre le texte et le lecteur⁷ », soulignent le caractère potentiel de l'œuvre écrite et le rôle actif du lecteur : « l'œuvre littéraire a deux pôles, le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur, tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur⁸ ». Nous allons notamment nous occuper de ce deuxième aspect, en considérant comme texte de référence l'œuvre de Gide, alors que les résultats de l'acte de lecture sont à retrouver dans les critiques rédigées par les auteurs italiens. D'ailleurs, dans sa théorie de la réception, Jauss ne distingue pas entre les lecteurs passifs et les lecteurs-auteurs, c'est-à-dire les critiques. Du moment que les seuls témoignages de la réception nous viennent de ces derniers, nous pouvons affirmer que les critiques sont le public qui permet d'étudier la réception d'un auteur.

Les articles de presse constituent un corpus d'études d'aspect multiforme, à caractère éphémère, destiné à communiquer au lecteur contemporain l'actualité littéraire et ensuite à disparaître (à l'exception de quelques textes repris en volume par les auteurs les plus célèbres). Nous estimons que l'ensemble de ces textes, à partir des plus complexes et profonds jusqu'aux plus courts et superficiels, constituent l'expression d'une époque et d'un milieu culturel ; en les rassemblant, il est possible de cristalliser ces expressions éphémères en un système organique, portrait d'un ensemble protéiforme de lecteurs qui s'expriment aux égards d'un même sujet.

Loin de présupposer un lecteur idéal, notre étude fait référence à des lecteurs bien réels : les écrivains et journalistes italiens de la première moitié du XX^e siècle. Nous prenons en considération leur lecture comme une lecture collective, tout en mettant en valeur certaines lectures individuelles, opérées par des lecteurs spécifiques. Ces auteurs

⁶ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 248. Cf. également Hans-Robert Jauss, « L'histoire littéraire comme défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 43-44.

⁷ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 198.

⁸ *Ibid.*, p. 48.

sont choisis parmi ceux qui consacrent un nombre élevé d'articles à Gide et, en même temps, ont des contacts avec Gide au niveau biographique. Ces lecteurs sont plus visibles au cours des premières périodes de réception : Gide lui-même, pour stimuler la diffusion de ses œuvres en Italie, prend contact avec les auteurs censés l'apprécier, établit des rapports d'amitié, se livre à des longues correspondances. En ce qui concerne la lecture collective, nous faisons référence à la notion de « communauté interprétative » proposée par Stanley Fish : « le “vous” qui réalise le travail interprétatif [...] est un “vous” communautaire et non un individu isolé⁹ ». En ce sens, nous envisageons la lecture moins en tant qu'acte individuel, qu'en tant qu'« herméneutique de la réponse publique au texte¹⁰ ».

Sans vouloir en arriver à une vision qui nie toute autonomie du sujet, la dimension collective est justifiée par plusieurs caractères de notre corpus. D'abord, elle est particulièrement liée au milieu spécifique de la presse, caractérisé par l'interdépendance de ses éléments : il s'agit d'un milieu restreint, qui n'est pas clos mais sûrement intraréférentiel. Les lecteurs-critiques qui le constituent sont peu nombreux et très proches, ils se connaissent souvent entre eux, ils fréquentent les mêmes institutions, ils combattent les mêmes batailles, même si parfois sur des fronts opposés ; ils font tous référence au même public et au même contexte ; ils sont, en somme, des « contemporains ». Le deuxième élément qui justifie cette dimension collective est justement à reporter au concept de génération. Les auteurs qui reçoivent l'œuvre de Gide partagent des caractères générationnels. Bien évidemment, au fil des années différentes générations de critiques se succèdent et se superposent ; c'est pour cette raison que le concept de contemporanéité, qui semblerait indiquer une cohérence et une stabilité, devient en réalité un élément de mouvement et d'évolution ; mais il est nécessaire de garder à l'esprit le fait que tous les auteurs font référence aux mêmes éléments environnementaux, qui influencent leur regard. Ces éléments, en outre, sont en partie les mêmes qui donnent naissance à l'œuvre lue : tous les auteurs cités sont des « contemporains » de Gide et de son œuvre, bien qu'à des moments différents de sa vie et de son parcours. La collectivité en jeu dans la réception de Gide s'élargit et, par

⁹ Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les prairies ordinaires, 2007, p. 68.

¹⁰ Cf. Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 174 : les travaux de réception « se répartissent en deux grandes catégories : d'une part ceux qui relèvent de la phénoménologie de l'acte individuel de lecture [...] d'autre part ceux qui s'intéressent à l'herméneutique de la réponse publique au texte ».

conséquent, se banalise, au fil des années : les critiques de Gide sont de plus en plus nombreux, certains ne sont même pas des lecteurs-critiques, mais reprennent des idées reçues et désormais répandues, dans une simple démarche d'imitation.

La dimension collective est la toile de fond de toute la lecture critique de Gide. Pour mieux expliquer l'interdépendance qui la caractérise, nous pouvons évoquer le concept de *répertoire* introduit par Wolfgang Iser, c'est-à-dire l'ensemble des connaissances antérieures et des normes sociales et culturelles qui constituent le bagage du lecteur ; le texte aussi est doué d'un *répertoire*, fait référence « à des normes sociales et historiques, au contexte socioculturel au sens le plus large d'où le texte est issu¹¹ ». Dans le cas d'une réception contemporaine, les deux répertoires tendent à se superposer, alors que, en cas de distance temporelle ou géographique, entre les deux répertoires on observe un décalage inévitable. Dans le cas de la réception de Gide en Italie, le décalage temporel est assez restreint et ne préjuge pas la compréhension¹², mais il existe : les œuvres de Gide sont lues en Italie tout de suite après leur parution, mais aussi beaucoup plus tard, par de différentes générations d'auteurs. Le décalage géographique existe également et il convient d'en tenir compte. Malgré la proximité des deux pays, la culture italienne et la culture française font référence à deux panoramas différents, bien que marqués par plusieurs points communs. La réception, au fil des années, sera également influencée par les événements historiques, raison pour laquelle nous présenterons une reconstruction des rapports entre l'Italie et la France.

Pour définir ultérieurement le fond sur lequel se situe la réception de Gide en Italie, nous pouvons évoquer le concept d'*horizon d'attente* que Jauss élabore dans le sillage de Husserl, une notion plus agile et plus large que celle de *répertoire*. Jauss propose cette notion comme un « système de référence objectivement formulable qui pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage

¹¹ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 128.

¹² Gadamer, dans *Vérité et méthode* (*op. cit.*, p. 281) relève que, pour des ouvrages très éloignés dans le temps, le décalage temporel préjuge la compréhension, et que l'acte herméneutique implique la fusion de l'horizon du présent avec un horizon du passé. Gadamer relève également les effets positifs du décalage temporel, qui permet une vision plus claire de l'œuvre ; dans notre cas le décalage est très réduit, mais nous observons quand même une « mise en perspective » des œuvres de Gide de la part de certains critiques.

poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne¹³ ». Le lecteur lit toute nouvelle œuvre littéraire en se basant sur ses connaissances et ses expériences précédentes, qui constituent le système de valeurs esthétiques et morales sur la base desquels le lecteur formule son jugement. L'œuvre peut correspondre ou ne pas correspondre aux attentes du lecteur ; comme Jauss le précise, « la façon dont une œuvre littéraire au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit un critère pour le jugement de sa valeur esthétique¹⁴ ». Si l'œuvre ne correspond pas aux attentes, elle crée ce que Jauss appelle un « écart esthétique » ; si cet écart est profond, il peut avoir une influence directe sur le lecteur et entraîner une modification de son horizon d'attente¹⁵. Lire n'est pas un acte neutre, au contraire, comme le rappelle Antoine Compagnon en reprenant les idées de Roman Ingarden, « les normes et les valeurs du lecteur sont en tout cas modifiées par l'expérience de la lecture. Lorsque nous lisons, notre attente est fonction de ce que nous avons déjà lu [...] et les événements imprévus que nous rencontrons au cours de notre lecture nous obligent à reformuler nos attentes et à réinterpréter ce que nous avons déjà lu¹⁶ ». Ce cadre théorique est particulièrement important pour ce qui concerne l'œuvre de Gide : appartenant à un milieu littéraire – le milieu français – que les lecteurs italiens fréquentent habituellement, Gide a tendance à bouleverser les attentes. Vis à vis d'une œuvre contemporaine, comme c'est le cas des lecteurs de Gide qui font l'objet de notre étude, l'écart esthétique est des moindres, mais il existe et dérive essentiellement des caractères novateurs de l'œuvre.

Nous reprenons entièrement l'idée de l'étude de la réception comme « analyse plus étroite de la lecture comme réaction, individuelle ou collective, au texte littéraire¹⁷ » mais, en même temps, nous signalons l'importance d'élargir notre regard à l'examen des rapports biographiques entre les écrivains et entre les différents milieux culturels. En ce sens, nous nous situons à la limite entre l'esthétique de la réception et l'histoire littéraire telle que Gustave Lanson la préconisait, c'est-à-dire une reconstruction ponctuelle des

¹³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 (1975), p. 54.

¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵ Cf. Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 252-253. « L'horizon d'attente est confirmé, modifié ou ironisé, voire subverti, par l'œuvre nouvelle ».

¹⁶ *Ibid.*, p. 175.

¹⁷ *Ibid.*, p. 173.

circonstances de naissance d'une œuvre ; dans notre cas, il s'agira plutôt de reconstruire les circonstances précises de la réception d'André Gide, en considérant en tant qu'œuvre les lectures critiques des Italiens. L'analyse de ces lectures ne peut pas se passer de l'étude des correspondances, des mémoires et des journaux intimes où il est possible de retrouver de traces de la présence de Gide dans la vie et la formation culturelle des lecteurs-critiques. Tous ces éléments nous aident à définir l'horizon d'attente historique face auquel se trouvent Gide et ses œuvres.

L'élargissement du regard à des documents divers par rapport à notre corpus primaire des articles de presse, nous invite à une précision ultérieure sur les limites théoriques de notre recherche : nous souhaitons ici réunir les axes de la critique littéraire et de l'histoire littéraire, en tant qu'éléments complémentaires de la réception. En ce qui concerne la critique, nous adoptons entièrement la définition de Compagnon de « discours sur les œuvres littéraires qui met l'accent sur l'expérience de la lecture¹⁸ » et sur l'effet des œuvres, « sur des lecteurs qui ne sont pas nécessairement savants ni professionnels¹⁹ ». Les critiques italiens qui s'expriment dans la presse à propos de Gide appartiennent, pour la majorité d'entre eux, à la classe intellectuelle. Cependant, au fil des années on assiste à un élargissement du public de Gide et, par conséquent, à un élargissement des lecteurs-critiques qui lui consacrent des études. En même temps, nous incluons dans notre analyse l'histoire littéraire telle qu'« un discours qui insiste sur des facteurs extérieurs à l'expérience de la lecture, par exemple sur la conception ou la transmission des œuvres²⁰ ». L'expérience de la lecture, unie aux éléments qui composent l'histoire littéraire, garantissent la transmission et la circulation des œuvres, qui passent d'un pays à l'autre, d'un milieu culturel à l'autre.

Notre étude s'appuiera donc, à la fois, sur une reconstruction de la situation culturelle de l'Italie, notamment sous la perspective des rapports avec la France, et sur la définition des rapports de Gide avec l'Italie, reconstruits grâce à l'interrogation de sources directes, tels que les archives et les correspondances. Nous reprenons, en ce sens, le concept de « histoire littéraire » tel qu'Antoine Compagnon le définit, un « point de vue non seulement sur le rapport des textes entre eux, mais aussi sur le rapport des textes à leurs

¹⁸ *Ibid.*, p. 20

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

contextes historiques²¹ ». Compagnon fonde sa pensée sur l'idée d'une influence inévitable de l'histoire, du contexte, sur la production littéraire, une idée qui prend appui sur l'essai de Walter Benjamin « Histoire littéraire et science de la littérature » (1931), selon lequel tout état présent d'une discipline n'est pas seulement une étape dans l'histoire de ladite discipline, mais surtout « un élément de toute culture à l'instant correspondant²² ». Nous considérons que la réception de Gide constitue un élément à part entière de la culture italienne au cours de la période que nous analysons.

Le travail de la critique italienne autour de l'écrivain français doit, d'après nous, être analysé à partir de deux points de vue, celui de l'« histoire de la littérature », plus chronologique, et celui de l'« histoire littéraire », plus analytique²³. Ces deux regards nous permettront de reconstruire une histoire des rapports de l'auteur avec le milieu culturel italien, ainsi que d'approfondir les contenus et les enjeux esthétiques et moraux de la lecture que les Italiens font de ses œuvres. Au vu de notre corpus, nous allons croiser l'histoire littéraire avec l'histoire de la critique, elle aussi largement influencée par des facteurs extérieurs : tout en ne voulant pas réhabiliter l'*illusion génétique*, qui voudrait expliquer la littérature par de causes historiques²⁴, nous soulignons que dans notre corpus, la dimension historique et l'influence des conditions politiques, culturelles et religieuses sont très remarquables. Si l'œuvre d'art est « un document historique qui continue de procurer une émotion esthétique²⁵ », les articles qui font l'objet de notre étude sont de documents historiques qui décrivent l'émotion esthétique, à la fois, d'une communauté et d'un ensemble d'individus. L'histoire littéraire s'occupe moins des

²¹ *Ibid.*, p. 233.

²² Walter Benjamin, « Histoire littéraire et science de la littérature », cité *ibidem*.

²³ Cf. *ibid.*, p. 236-237 ; Compagnon décrit l'histoire de la littérature comme « une synthèse, une somme, un panorama, un ouvrage de vulgarisation [...] une simple succession de monographiques sur les grands écrivains » ; en revanche, l'histoire littéraire est « une méthode de la recherche, *Wissenschaft* en allemand, *Scholarship* en anglais, c'est la philologie, appliquée à la littérature moderne [...]. Elle s'applique à la littérature comme institution, c'est-à-dire pour l'essentiel aux auteurs, majeurs et mineurs, aux mouvements, aux écoles, plus rarement aux genres et aux formes ». Cette dernière, notamment, s'occupe des « statistiques sur les tirages, sur les rééditions, sur la durée de vie des œuvres sur leur retour sur le marché » ; vise « à connaître et à décrire les lecteurs réels sur la base d'indices matériels, comme les catalogues des bibliothèques ou les inventaires après décès », cf. *ibid.* p. 243-244. Dans le cadre de notre recherche, nous nous limitons au domaine des périodiques, mais en prenant en compte ce contexte plus large.

²⁴ Cf. *ibid.*, p. 242 : « On peut étudier le cadre et l'environnement de l'œuvre [...] sans les donner pour des causes, mais seulement pour des conditions ».

²⁵ *Ibid.*, p. 239. Il relève les deux dimensions de l'œuvre littéraire, à la fois synchronique et universaliste et diachronique et relativiste. Dans nos documents critiques, la deuxième est sans doute plus forte, mais la première n'est pas absente.

individus que des collectivités : d'après Barthes, « l'histoire littéraire n'est possible que si elle se fait sociologique, si elle s'intéresse aux activités et aux institutions, non aux individus²⁶ ».

Nous allons tout de même approfondir la lecture individuelle de quelques critiques spécifiques, en raison de l'ampleur de leur intérêt pour Gide ; ce n'est pas par hasard que, souvent, à un intérêt particulièrement vif, démontré par un grand nombre de contributions, correspond l'établissement d'un rapport personnel avec l'écrivain. Nous allons donc approfondir ces lectures individuelles en gardant toujours à l'esprit le regard collectif : elles expriment un jugement individuel, mais, en même temps, reflètent les multiples facettes du regard d'une société. L'histoire littéraire se conjugue à la critique dans la théorie de la réception ; d'ailleurs, comme Jauss le rappelle, « la vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C'est leur intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer²⁷ ». La lecture et l'histoire littéraire s'entrecroisent dans le champ de la réception et interviennent sur son évolution.

Une fois le contexte établi, nous proposons une analyse des articles selon les définitions critiques qu'ils contiennent. Ces concepts varient à travers la période analysée et ils rendent nécessaire une étude à la fois diachronique et synchronique. Gide est considéré par des critiques différents, au même moment et dans le même milieu culturel, à la fois décadent, comme classique ou moderne ; mais le sens de ces définitions évolue à travers les générations. Parallèlement, le regard des lecteurs-critiques évolue aussi : ceux qui considéraient Gide « moderne » en 1912 peuvent le définir « classique » une trentaine d'années plus tard ; la première réception entre dans l'histoire littéraire de l'œuvre et influence la réception successive. Comme Jauss l'observait déjà, « l'accueil fait à l'œuvre par ses premiers lecteurs implique un jugement de valeur esthétique [...]. Cette première appréhension de l'œuvre peut ensuite se développer et s'enrichir de génération en

²⁶ Roland Barthes, « Histoire et littérature. À propos de Racine », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, XV, 3, 1960, p. 530. Antoine Compagnon propose d'appliquer en littérature la notion de « histoire du goût » proposée par Francis Haskell dans le domaine de l'art, une discipline qui « étudie la circulation des œuvres, la formation des grandes collections, la constitution des musées, le marché de l'art ». En littérature, il s'agirait d'étudier aussi l'entrée d'un auteur dans les institutions littéraires, les bibliothèques, les collections privées, ainsi que sa critique et son influence sur d'autres auteurs, *cf. op. cit.*, p. 302.

²⁷ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 45.

génération et va constituer [...] une “chaîne de réception” qui décidera de l’importance historique de l’œuvre²⁸ ». En élargissant ultérieurement le regard par rapport à l’horizon d’attente, Jauss emprunte à Gadamer le concept de « fusion des horizons »²⁹ qui lui consent d’intégrer la réception première de l’œuvre et ses réceptions ultérieures. Sur une extension temporelle assez restreinte comme celle qui fait l’objet de notre recherche, le décalage entre la première réception et les suivantes est moindre ; cependant, nous observons des modifications justifiées par l’évolution du contexte culturel. Il faudra donc analyser la réception de Gide à chaque moment donné et, ensuite, rendre compte de l’évolution diachronique des définitions critiques. Dans notre étude, il ne s’agira pas de proposer un jugement de valeur, mais d’établir historiquement quels étaient les critères de valeur en une période déterminée, et en quels termes ce jugement était exprimé.

Les concepts que la critique italienne utilise pour définir l’œuvre de Gide indiquent un jugement de valeur de la part des critiques italiens ; d’ailleurs, « le public attend des professionnels de la littérature qu’ils lui disent quels sont les bons livres et quels sont les mauvais : qu’ils les jugent, séparent le bon grain de l’ivraie, fixent le canon³⁰ ». Selon le regard des différents critiques, en relation aux termes utilisés pour définir son œuvre, Gide se situe aux marges ou intègre le canon littéraire. Les concepts de « décadent », « classique » et « moderne », qui dominent la définition de l’œuvre de Gide de la part des critiques italiens, démontrent leur dimension relative, tout en gardant des éléments rigides, stables, qui sont à la base de ces définitions. La « décadence » est un concept très large, qui inclut, à la fois, le romantisme, le symbolisme et d’autres tendances, toujours orientées vers une littérature basée sur l’esthétisme. Gide est considéré comme décadent aussi pour son attitude à l’analyse psychologique, pour son « inquiétude » et son autobiographisme, qui lui attirent des accusations d’individualisme. À cette lecture s’oppose celle de Gide comme un « classique » ; cette définition fait référence à ses caractères d’équilibre et de mesure, à son style soigné et, en même temps, à son attitude universaliste. Les critiques italiens qui remarquent des caractères classiques chez Gide

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Cf. ibid.*, p. 259. « Une analyse de l’expérience esthétique du lecteur ou d’une collectivité de lecteurs, présente ou passée, doit considérer les deux éléments constitutifs de la création du sens – *l’effet produit* par l’œuvre, qui est fonction de l’œuvre elle-même, et la *réception*, qui est déterminée par le destinataire de l’œuvre – et comprendre la relation entre texte et lecteur comme un procès établissant un rapport entre deux horizons ou opérant leur fusion ».

³⁰ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 267.

donnent une lecture qui se rapproche de la définition de Sainte-Beuve, pour lequel un « classique » est un écrivain qui est en même temps « nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges³¹ ». La troisième lecture proposée est celle de Gide en tant que « moderne ». La « modernité » est le concept qui se démontre le plus flou, le plus soumis aux oscillations du temps³², et nécessite pour cette raison de diverses redéfinitions ; il est toujours marqué par un caractère de nouveauté par rapport au passé³³, mais il assume de sens différents selon les époques et les critiques. Le terme indique, notamment avant la Première Guerre, la capacité de conjuguer un style classique à la profondeur psychologique et à l'adhésion à la vie, en se détachant de l'esthétisme de la décadence. En ce sens, la « modernité » n'est pas un concept atemporel, mais il fait référence au refus de la tradition du XIX^e siècle entrepris par les jeunes générations au tournant du siècle, appelé *modernismo* dans la critique littéraire italienne³⁴. En revanche, à partir de la Première Guerre, dans un cadre de retour à des poétiques « traditionnelles », le terme est surtout utilisé en tant que contraire de « classique », donc rapproché à une idée de décadence.

Les trois définitions critiques que nous venons de tracer, et que nous allons approfondir au cours de notre tractation, contiennent un jugement qui est à la fois esthétique et moral³⁵ : la figure de l'écrivain se superpose à son œuvre, le jugement moral se superpose au jugement esthétique. Ainsi, le décadentisme est associé au refus de la morale traditionnelle, alors que le classicisme est associé à une intention moraliste et pédagogique. En ce sens, les critiques italiens épousent pleinement la célèbre définition de Goethe : « j'appelle classique ce qui est sain, et romantique ce qui est malade. [...] Si la plupart des œuvres modernes sont romantiques, ce n'est pas parce qu'elles sont

³¹ Sainte-Beuve, « Qu'est-ce que un classique ? » (1850), cité *ibid.*, p. 282.

³² Cf. Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Paris, Gallimard, 2005 (1988), p. 35 : « On dit : le symbolisme était la modernité de 1886, comme le romantisme celle de 1830. Oui, pour les contemporains. Pas pour nous ».

³³ Cf. Harold Rosenberg, *La tradition du nouveau*, Paris, éditions de Minuit, 1962, p. 80 : « Au vingtième siècle, la seule tradition vitale dont la critique puisse se réclamer est celle du rejet de toute tradition ».

³⁴ Nous allons approfondir ultérieurement ce concept au cours de notre tractation.

³⁵ Cf., par exemple, Francesco Flora, *Dal Romanticismo al Futurismo*, Milan, Mondadori, 1925 (1921), p. x : « Ciò che chiamiamo crisi poetica è crisi morale : bisogna rifarsi una coscienza morale, ritrovare le grandi fonti della cultura e dell'azione, il metodo e l'onestà della propria vocazione [...] ; perciò io ho detto che il mio non era un libro di critica, nel comun senso della parola, cioè pura e semplice analisi estetica di poeti ; ma una preparazione morale della poesia ».

modernes, mais parce qu'elles sont faibles, informes et malades ; et si ce qui est antique est classique, ce n'est pas parce que c'est ancien, mais parce que c'est robuste, frais, joyeux et sain³⁶ ». Sur le plan moral, la modernité est assimilée à la décadence par les détracteurs de Gide, alors que ses admirateurs l'associent à sa profondeur psychologique comme résultat de sa vision morale non conventionnelle. Nous nous proposons de démêler cet enchevêtrement de définitions critiques en donnant un panorama le plus clair possible des évolutions de la critique italienne sur Gide.

L'analyse des articles nous permettra de définir si, dans le regard des critiques italiens, Gide intègre le canon littéraire ou se situe à ses marges. Nous relevons d'abord le caractère relatif de ce terme : les critères de formation du canon sont très diversifiés et changent au fil des époques, en visant, à la fois, le contenu, la forme et le message des textes. Le canon réunit les auteurs qui ont été consacrés, dont la valeur est largement partagée par une communauté, qui sont entrés dans la tradition ; en ce sens, Compagnon suggère, pour définir les bases du canon, de s'attacher aux définitions de « classique » données par Sainte-Beuve : « Un classique, d'après la définition ordinaire, c'est un auteur ancien déjà consacré dans l'admiration, et qui fait autorité en son genre ». Et encore : « L'idée de classique implique en soi quelque chose qui a suite et consistance, qui fait ensemble et tradition, qui se compose, transmet et qui dure³⁷ ». Les classiques, qui entrent à faire partie du canon, sont en général des œuvres anciennes, qui font autorité, qui ont été touchés d'une admiration partagée qui leur garantit la durée temporelle : c'est donc la réception qui permet leur entrée dans le canon. Il nous faut donc définir quel est le canon dominant à l'époque qui nous intéresse. D'après Compagnon, « en France, sous la III^e République, [...] solidarité, patriotisme et moralisme civique étaient attendus³⁸ » de la littérature ; mais cela est valable pour une partie des lecteurs, notamment pour ceux qui se bornaient à rester dans le sillage de la tradition. En parallèle de cet horizon, au début du XX^e siècle, d'autres attentes s'éveillent, des attentes d'innovation et de modernité : le canon s'élargit, au fur et à mesure, à ce qui fait autorité pour ces caractères novateurs.

³⁶ *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Paris, Gallimard, 1988 (1941), p. 287. La définition figure à la date du 2 avril 1829.

³⁷ Sainte-Beuve, « Qu'est-ce que un classique ? » (1850), cité in Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 279 et 280.

³⁸ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 273.

En ce qui nous concerne, le point qu'il faut éclaircir est celui des modalités de « canonisation » ou de « marginalisation » dans la première réception d'une œuvre, de la part des auteurs contemporains. L'entrée de Gide dans le canon ou sa permanence aux marges, en cette première moitié du XX^e siècle, s'appuie à la fois sur des critères de contenu et de forme, ainsi que sur un jugement moral et esthétique qui prend appui sur les attentes des lecteurs. Il nous semble de pouvoir affirmer que le canon, dans la première réception d'un auteur, correspond aux œuvres aptes à répondre à l'horizon d'attente (ou aux horizons d'attente) des lecteurs. En Italie comme en France, on devra donc tenir compte que nous nous trouvons face à deux horizons d'attente, l'un « traditionnel », l'autre « novateur », face auxquels l'œuvre de Gide est jugée.

L'horizon d'attente est un concept humain et donc mobile, mais indispensable pour établir la position de la critique face à l'auteur. Tout horizon évolue, en parallèle du canon : la critique italienne décrit la satisfaction ou la non-satisfaction de l'horizon d'attente de la part de l'auteur, sa correspondance ou sa non-correspondance au canon et, en même temps, (re)forme le canon lui-même. Si Gide « décadent » ou « moderne » se situe, pour de différentes raisons, aux marges, Gide « classique » intègre le canon ; mais cette collocation évolue au fur et à mesure des périodes et des différents critiques. D'ailleurs, comme Compagnon le rappelle, « on ne naît pas classique, on le devient, ce qui entraîne aussi qu'on ne le reste pas forcément³⁹ ». Avec la notoriété toujours plus large de l'écrivain, l'éventail des publications qui le citent s'élargit également : si dans une première période Gide est présent surtout dans les périodiques culturels, il entre ensuite dans les pages culturelles des quotidiens, ainsi que dans d'autres publications de divulgation (encyclopédies et anthologies). Son public change et devient un public moins spécialisé, avec des attentes, des besoins et des horizons différents.

Compagnon souligne, en outre, le caractère national du canon⁴⁰ ; si effectivement des spécificités nationales entrent en jeu, il faut remarquer un fond commun entre les deux pays. Les attentes des auteurs italiens sont à la fois influencées par la critique française et par le contexte spécifique de l'Italie. Nous pouvons affirmer que les critiques de Gide définissent sa valeur par rapport à la littérature française, qui constitue un point de référence majeur pour la littérature italienne dans la première moitié du XX^e siècle, ainsi

³⁹ *Ibid.*, p. 294.

⁴⁰ Cf. *ibid.*, p. 269 : « Un canon est donc national [...] il compose un firmament pour lequel la question de l'admiration individuelle ne se pose plus : ses monuments forment un patrimoine, une mémoire collective ».

que par rapport à leur littérature nationale. Tout compte fait, ils le jugent par rapport à un horizon plus vaste du canon national, celui de la littérature contemporaine européenne.

Au fur et à mesure que le temps passe, que l'horizon d'attente des générations s'adapte, « les œuvres défamiliarisantes, subversives [...] deviennent [...] elles-mêmes consommables, classiques⁴¹ ». Le parcours qu'on s'attend de la part de tous les mouvements littéraires et les auteurs se dirige vers une « canonisation » : la critique tend à transformer toute posture marquée par des caractères de nouveauté, parfois disruptifs par rapport à une tradition établie, en tradition établie elle-même. L'un des fils rouges qui guident notre parcours est bien celui de la canonisation de Gide, mais nous nous rendrons compte qu'il ne s'agit pas d'un parcours linéaire : Gide maintient des caractères disruptifs tout au cours de l'époque que nous analysons ; la lecture de ses œuvres évolue d'une vision moderne à une vision classique, mais parfois elle accomplit le parcours inverse. Ces mouvements ondulatoires sont sûrement dus à la multiplicité des auteurs et des points de vue, mais aussi au caractère insaisissable de l'œuvre de Gide, qu'il est difficile de figer dans une définition permanente. En dépit de ces allers-retours, après la Deuxième Guerre, la critique de Gide vise son « désarmement », la modération de ses aspects les plus novateurs ou contraires à la morale commune, afin de permettre un dédouanement de l'auteur, selon la devise proposée par Alain Michel qui affirme que « la tâche du critique, en des temps aussi tragiques, est sans doute de chercher la paix sur les sommets⁴² ».

La réception de Gide en Italie est en évolution au cours de la période et l'est encore aujourd'hui. Malgré l'importance de l'« épreuve de la postérité » établie par Genette⁴³, aucune œuvre n'arrive à une consécration définitive et stable. Une autre forme de la persistance est l'influence ; on peut considérer la réception « non sous la forme de la lecture, plutôt sous celle de l'écriture des autres œuvres à laquelle une œuvre donnait naissance⁴⁴ » ; en d'autres mots, on regarde la « fortune » d'un écrivain, en fonction des marques qu'il a laissées dans le panorama culturel d'une époque ou d'un milieu

⁴¹ *Ibid.*, p. 254.

⁴² Alain Michel, « Préface », in Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 16.

⁴³ Cf. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. II. La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, p. 128. Genette affirme que « les œuvres vraiment belles [...] finissent toujours pour s'imposer, en sorte que celle qui ont subi victorieusement l'«épreuve du temps» tirent de cette épreuve un label incontestable et définitif de qualité ».

⁴⁴ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 172.

géographique déterminé. Nous analysons ici seulement les textes critiques que la réception de Gide produit en Italie et nous sommes convaincus que le cadre qui en résultera est un élément primordial pour toute analyse des influences. Au vu de la réception que nous allons tracer, nous pouvons présumer des influences importantes, dont l'étude reste une piste à parcourir.

b) État des études sur André Gide et l'Italie et nouveaux apports

L'idée à la base de notre étude dérive de la lecture de la *Bibliographie de Gide en Italie* d'Antoine Fongaro. Paru en 1966 et réédité avec de nombreuses mises à jour en 2000⁴⁵, l'ouvrage de Fongaro rassemble une grande quantité de notices d'articles sur André Gide, parus dans les revues et journaux italiens entre 1895 et 1963 ; il propose les résumés des articles et une introduction panoramique générale de la réception de Gide en Italie. En partant de ces bases, nous avons entamé deux phases de recherche, visant le rassemblement du matériel et son analyse critique.

La première phase a comporté, d'abord, la vérification des données de Fongaro et, surtout, leur intégration par de nouvelles références, repérées grâce au dépouillement systématique d'une partie des quotidiens et des revues culturelles en version papier ou numérique⁴⁶. Le repérage des articles a été suivi par leur reproduction en version numérique, à l'aide des bibliothèques concernées. Ensuite, nous nous sommes concentrés sur la recherche historico-littéraire, à travers la lecture des mémoires, des journaux intimes, des ouvrages et des correspondances des auteurs ayant écrit sur Gide dans la presse. À côté de l'étude du matériel publié, nous avons mené des recherches dans les archives, notamment dans le Fonds Gide de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet de Paris et dans les archives de la Fondation Catherine Gide, dans les Archives Prezzolini de la Bibliothèque Cantonale de Lugano, dans les Archives Lucini de la Bibliothèque Municipale de Côme, dans le Fonds Onofri de la Bibliothèque Nationale Centrale de Rome. D'autres archives, dans lesquels nous n'avons pas pu nous rendre

⁴⁵ Florence, Sansoni, 1966 et Institut français de Florence, 2000. Un fascicule de *Compléments* a été également publié en 2003.

⁴⁶ Nous signalons, notamment, le dépouillement intégral, en version papier, de *Leonardo*, *La Voce* et *Lacerba*, ainsi que le dépouillement des archives en ligne des quotidiens *La Stampa* et *Il Corriere della Sera*, des revues numérisées par Circe (Catalogue informatique des revues culturelles européennes), des revues numérisées par le Gabinetto Vieusseux de Florence et par la Bibliothèque Gino Bianco.

personnellement, ont été consultées à distance ; c'est le cas, notamment, de la Fondation Primo Conti (Fiesole), de la Fondation Benedetto Croce (Naples), des Archives de Gabriele D'Annunzio au Vittoriale (Gardone Riviera), du Fonds Terracini de la Fondation Mario Novaro (Gênes), des Archives de Valentino Bompiani (Milan). Ces recherches nous ont permis de retrouver plusieurs documents inédits⁴⁷ témoignant des rapports de Gide avec l'Italie.

Dans la deuxième phase de notre travail, nous avons analysé cet ensemble de témoins directs de la réception de Gide en Italie à l'aide d'un large éventail d'œuvres critiques, à propos desquelles nous renvoyons à la bibliographie. Notre choix s'est orienté essentiellement en trois directions. La première est celle des études sur la réception de la littérature française en Italie : si la réception de Gide est relativement peu explorée, plusieurs études rendent compte de l'accueil de la littérature française en général dans les milieux culturels de la péninsule et dans la presse. La deuxième direction est celle des périodiques, qui nous a amené à approfondir l'histoire de la presse italienne ainsi que l'histoire des différents titres, avec les répertoires, les index, les œuvres critiques les concernant. La troisième direction est celle d'André Gide, avec tout le patrimoine critique relatif à l'écrivain. Nous nous sommes particulièrement concentrés sur ses rapports avec l'Italie, thématique à laquelle plusieurs contributions critiques sont consacrées⁴⁸. En réunissant les données, et en intégrant les informations avec d'autres témoignages, correspondances et biographies, ainsi qu'avec le *Journal* de Gide lui-même, nous sommes en mesure de donner ici le panorama le plus précis possible des rapports de l'écrivain avec l'Italie, auxquels aucune monographie n'a jamais été consacrée.

c) La macro-période 1895-1947 : de la découverte à la consécration d'André Gide

La période qui fait l'objet de notre étude est marquée par des changements historiques majeurs qui influencent les relations culturelles entre la France et l'Italie et entraînent des évolutions évidentes dans la presse culturelle. Instruments privilégiés de débat et de diffusion des nouvelles idées et opinions, de nombreuses revues culturelles naissent partout en Europe entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, et l'Italie ne fait pas exception. Déjà au XIX^e siècle, dans le contexte de la montée au pouvoir de la classe

⁴⁷ Le détail des documents utilisés est à retrouver dans la Bibliographie.

⁴⁸ Nous renvoyons à la section de la bibliographie consacrée à ces études.

bourgeoise, la structure et l'importance de la presse culturelle évoluent, avec l'apparition de genres nouveaux, qui se diffusent plus largement par la suite : à cette époque remonte la naissance de l'elzévir⁴⁹, ainsi que l'apparition de la page culturelle à l'intérieur des quotidiens, la « *terza pagina* ». À cette période remonte également l'association du journal quotidien avec la revue culturelle, ce qui produit un élargissement ultérieur du public. La presse culturelle joue un rôle de plus en plus important, non seulement au niveau strictement culturel, mais plus largement au niveau social et politique.

Notre siècle est le siècle des revues, c'est-à-dire qu'au XX^e siècle, plus qu'autrefois, les périodiques deviennent le terrain privilégié du débat culturel et politique, le lieu « approprié » où les différents groupes d'intellectuels expriment et construisent une identité collective, le résultat public d'un rapport particulier qui, au niveau du programme, se propose en tant qu'outil d'organisation de la culture⁵⁰.

Les deux guerres mondiales marquent deux périodes de difficulté – et presque d'interruption – dans les contacts culturels à l'intérieur de l'Europe et déterminent le changement irréversible du panorama des années qui suivent. Nous avons choisi d'établir un découpage chronologique au prisme des évolutions du pays de réception. Notre étude se divise donc en trois périodes. La première s'étend de 1895, date de la première citation de Gide, à 1918, date de fin de la Première Guerre mondiale ; la deuxième, de 1919 à 1943, couvre l'entre-deux-guerres et le début de la Deuxième Guerre mondiale ; la troisième, de 1943 à 1947, s'étend de la fin du fascisme à l'attribution du prix Nobel à Gide.

⁴⁹ Dans l'histoire de la presse italienne, nous appelons « elzévir » un article de fond de sujet culturel, de critique ou d'art. Il tire son nom du caractère dans lequel il était imprimé, qui rappelle le caractère typographique inventé par la famille Elzevier à Amsterdam au XVII^e-XVIII^e siècle.

⁵⁰ Elisabetta Mondello, « Il secolo delle riviste », in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, sous la direction d'Alberto Asor Rosa, Turin, Einaudi, 2000, p. 163 : « Il nostro è il secolo delle riviste nel senso che nel Novecento, più che in passato, i periodici divengono terreno privilegiato dello scontro culturale e politico, il luogo « proprio » in cui i diversi gruppi intellettuali esprimono e costruiscono un'identità collettiva, l'esito pubblico di un rapporto privato che, programmaticamente, si propone quale strumento d'organizzazione della cultura ». Sauf mention explicite du traducteur, les traductions proposées sont à nous.

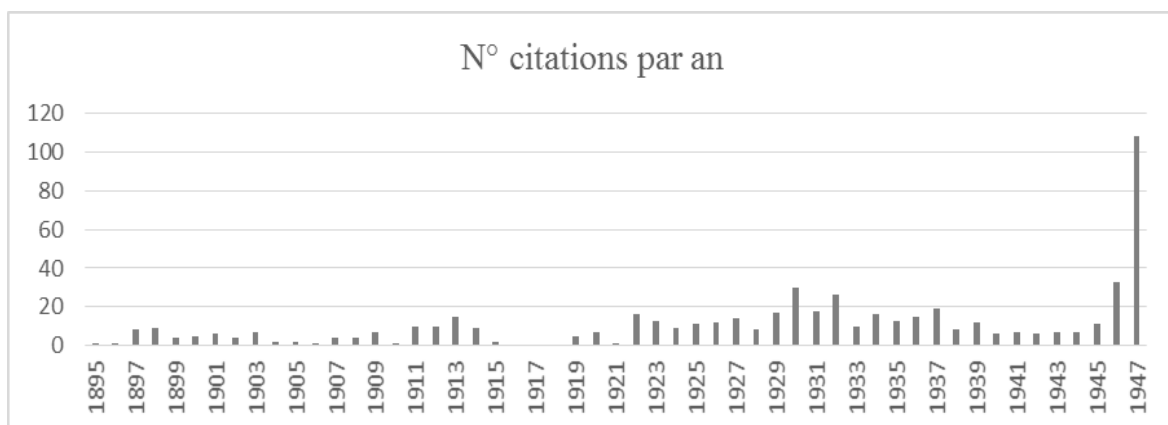


Tableau 1 Pour chaque année, le graphique indique le nombre de citations d'André Gide dans la presse quotidienne et dans les périodiques culturels italiens.

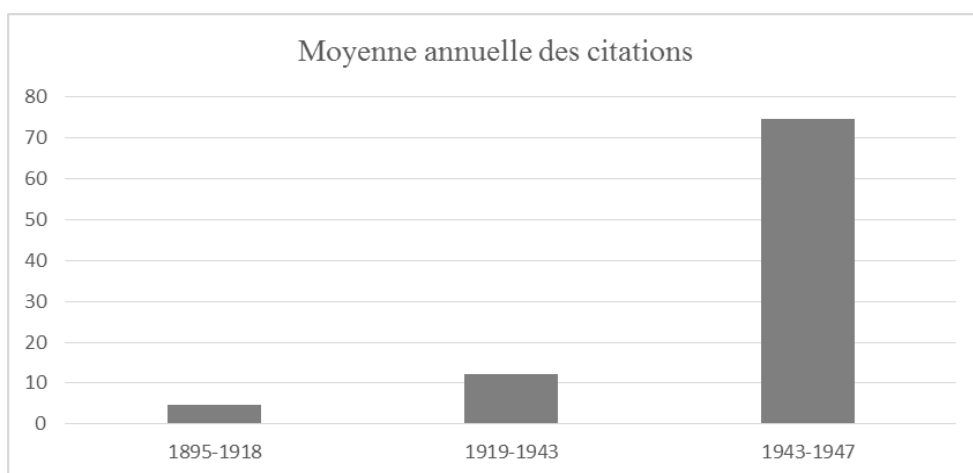


Tableau 2 Le graphique indique la moyenne annuelle des citations pour chaque période.

L'évolution de la moyenne annuelle des citations indique une progression évidente de la présence de Gide dans la presse italienne. La première période est marquée par une présence assez occasionnelle de l'auteur dans la presse et, en général, dans le marché éditorial italien. Au cours de ces années, nous signalons une seule traduction en italien, mais le public de Gide étant souvent francophone, lisait ses œuvres en langue originale. En ces années les bases de la fortune de Gide en Italie sont jetées, notamment grâce à quelques lecteurs-critiques que Gide lui-même sélectionne et cultive. En ce sens, nous allons approfondir les rapports de Gide avec Angiolo Orvieto, Giovanni Papini et Giuseppe Vannicola. En effet, Gide se rend à Florence et entame des échanges fructueux avec le milieu des *petites revues* florentines, qui trouveront dans *La NRF* un point de référence. Les années de la Première Guerre sont marquées par une interruption presque

intégrale de la présence de Gide dans la presse culturelle ; pour cette raison, ils n'auront pas beaucoup de poids dans notre analyse.

Après la guerre, par contre, la présence de Gide augmente et se stabilise. L'œuvre de l'écrivain, déjà célèbre en France, est lue et commentée dans les journaux et revues de la péninsule. Malgré la prise de pouvoir du régime fasciste, qui crée un contexte a priori peu favorable à la littérature étrangère, au cours de l'entre-deux-guerres Gide figure de façon stable parmi les centres d'intérêt des intellectuels italiens. Nous allons approfondir les lectures de Gide proposées par des revues engagées dans la diffusion de la littérature européenne, comme *Il Baretto* et *Solaria*, ainsi que par des auteurs qui se démarquent pour leur intérêt envers Gide, tels que Giuseppe Ungaretti, Mario Puccini, Guglielmo Alberti et Giancarlo Vigorelli. Ces deux derniers entretiennent également avec l'écrivain français des correspondances (inédites) dont nous rendons compte.

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, le nombre d'articles diminue de façon évidente, mais le nom de Gide ne disparaît pas complètement des périodiques italiens. Au cours des dernières années du conflit, après la chute de Mussolini, dans l'Italie libre, plusieurs éditions et traductions d'œuvres de Gide paraissent, et Gide devient un élément de la renaissance culturelle du pays. Dans le deuxième après-guerre, la présence de Gide explose : si déjà en 1946 le nombre d'articles augmente, avec l'attribution du prix Nobel, en 1947, les citations et les traductions d'ouvrages se multiplient de façon exponentielle. Ses textes, qui ont désormais atteint le statut de classiques même aux yeux des intellectuels italiens, rentrent dans les anthologies scolaires et dans les histoires de la littérature. Le processus de « canonisation » apparaît désormais entamé.

**PARTIE I – D’UNE RÉCEPTION « DÉCADENTE » À LA
CONSTRUCTION DE LA « MODERNITÉ » (1895-1918)**

Au cours de la période 1895-1918 les œuvres d'André Gide atteignent leur premiers lecteurs italiens ; les périodiques rendent compte de ces premières lectures. En même temps, l'écrivain français entre en contact avec les milieux culturels de la péninsule. Nous allons d'abord proposer un état de l'art de cette période, afin de tracer le contexte politique et culturel de la réception ; nous allons ensuite reconstruire les rapports de Gide avec l'Italie. Le matériel critique à notre disposition fera l'objet d'une description détaillée, avant de passer à l'analyse critique des articles.

1.État de l'art

En excluant les années de la Première Guerre, marquées par l'absence de Gide des périodiques italiens, la première période concernée par notre recherche s'étend de 1895 à 1915. Cette durée de temps coïncide presque parfaitement avec les années dans lesquels Michel Décaudin situe la « crise des valeurs symbolistes », une période qui « tantôt [...] a été considérée comme la queue du symbolisme [...] tantôt [...] paraissait annoncer quelque chose de neuf, porter la promesse de la poésie moderne¹ ». Cette atmosphère critique s'élargit également à une partie du monde culturel italien : la réception de Gide se situe dans un contexte de diffusion et, en même temps, de dépassement du symbolisme, en direction de la modernité. Le nombre d'articles consacrés à Gide en cette période est encore très exigu : la réception est à peine à ses débuts. La présence de l'auteur dans la presse est souvent liée à l'action de lecteurs spécifiques qui, parfois en se distinguant de l'horizon d'attente, proposent dans les périodiques l'auteur français. Gide lui-même interviendra largement dans le milieu culturel italien, en créant des liens personnels avec les auteurs et en « sponsorisant » ses ouvrages, qui étaient lus en français : à quelques exceptions près, la traduction des œuvres de Gide ne débutera qu'après la Première Guerre.

La toile de fond de cette réception est l'Italie post-unitaire qui, tout en étant à la recherche d'une identité littéraire nationale, grâce à la génération des intellectuels nés dans les années 1880, envisage un lien plus étroit avec la littérature européenne, un lien qui passe surtout à travers la France. Les instruments privilégiés de ces évolutions sont les périodiques culturels, qui, en cette période, élargissent leur public : à côté des « revues autoréférentielles », qui circulent à l'intérieur d'une élite restreinte, paraissent des

¹ Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Paris, Honoré Champion, 1960, p. 11.

« revues ouvertes » à un public élargi, intéressé à l'analyse de la réalité italienne, dans une démarche de « massification » de l'information². Les revues deviennent un instrument qui intègre les débats culturels et l'information sur des problématiques sociales et politiques, influencent le débat à travers le choix des sujets à traiter³, en acquérant un rôle de guide culturel qui va jusqu'à l'influence politique déclarée.

Nous allons d'abord parcourir brièvement la situation politique de l'Italie et ses rapports avec la France, en considération de l'importance majeure que le contexte assume dans le développement de la réception. Pour la même raison, nous allons ensuite esquisser un panorama des attitudes esthétiques et des nouveaux besoins qui animent le panorama littéraire italien, ainsi que les lignes principales de la géographie culturelle italienne.

1.1. Points de repère sur l'Italie de la fin du XIX^e siècle à la Première Guerre mondiale

1.1.1. Les années du compromis

Au cours des premières décennies du nouveau siècle, l'Italie vit une période de grand développement industriel, notamment dans les régions du nord d'Italie, et, conséquemment, de modernisation des infrastructures et de croissance économique. Cette évolution amène à des conséquences majeures au niveau socioculturel, notamment à la prise de pouvoir d'une nouvelle bourgeoisie industrielle, qui rejoint l'ancienne élite aristocrate-bourgeoise à la guide du pays. Parallèlement, on assiste au développement du prolétariat urbain et industriel. Au niveau de l'équilibre intérieur à la nation, au cours de cette période le problème de la distance économique et technologique entre le nord et le sud se radicalise.

La politique italienne demeure l'apanage d'une élite restreinte. Jusqu'à la Première Guerre, la politique italienne est dominée par la personnalité de Giovanni Giolitti, chef du gouvernement italien à plusieurs reprises entre 1892 et 1914, au pouvoir de façon presque continue à partir de 1901. Dans le nouveau cadre social et économique, il vise à instaurer

² Cf. Elisabetta Mondello, « Il secolo delle riviste », *op. cit.*, p. 168 : « Questi due tipi di rivista, nati nel primo decennio del Novecento, individuano i due modelli ai quali sono riconducibili i periodici novecenteschi, ossia la rivista che si rivolge ad un ristretto ceto intellettuale [...] e la rivista che si pensa quale strumento di trasmissione e di diffusione d'idee e che cerca un pubblico più vasto, tentando anche di formarlo ».

³ *Ibid.*, p. 169 : les revues fournissent « ciò che, oltre sessant'anni dopo, McCombs e Show chiameranno l'agenda setting o "agenda delle priorità", ossia gli argomenti ai quali pensare, sui quali scambiarsi idee ».

un compromis entre les forces modérées et les forces ouvrières, pour les éloigner de toute tentation révolutionnaire. En secondant les exigences économiques du prolétariat, Giolitti essaie de désamorcer la menace politique de l'aile outrancière du parti socialiste ; il arrête la répression systématique des mouvements ouvriers et inclut dans le jeu parlementaire l'aile modérée du parti socialiste ; en même temps, il s'occupe d'élargir le consentement populaire, en améliorant les conditions de vie des classes travailleuses⁴ et en élargissant, même si de peu, le droit de vote⁵. La deuxième cible de la politique inclusive de Giolitti est l'électorat catholique. Après la mort du pape Léon XIII⁶, l'Église opère une première ouverture à la vie politique italienne, aussi dans le but de limiter l'expansion du parti socialiste. On assiste à l'apparition d'un syndicalisme catholique, à la naissance d'un mouvement de « démocratie chrétienne » qui n'a pas encore la puissance et l'organisation d'un parti, mais qui devient un sujet politique incontournable.

Les tendances que Giolitti essaie de mettre en place au niveau politique, sont à retrouver sur le plan culturel : « dans ce passage [d'une politique d'élite aristocrate-bourgeoise à une politique des masses] il se rend nécessaire une révision de l'ancienne culture d'origine illuministe et positiviste (typique des élites dirigeantes du XIX^e siècle)⁷ ». Le monde intellectuel devient de plus en plus l'expression de la nouvelle bourgeoisie et s'enrichit de la participation active des élites catholiques.

⁴ Cf. Giovanni Giolitti, *Memorie della mia vita*, Milan, Garzanti, 1944, p. 63. « Io pensavo [...] che fosse già arrivato il momento di prendere in considerazione gli interessi e le aspirazioni delle masse popolari e lavoratrici, che in quasi tutto il paese soffrivano sotto la pressione di condizioni economiche, di salario e di vita, spesso addirittura inique [...] Una cieca repressione delle loro legittime agitazioni intese a migliorare la propria sorte, non avrebbe a mio avviso risolto, ma solo rinviata la questione, esacerbandola, e facendo nascere davvero il pericolo rivoluzionario. Perciò il mio indirizzo politico era di lasciare che queste lotte economiche si risolvessero di per sé col miglioramento delle condizioni dei lavoratori, riducendo l'azione del governo al mantenimento dell'ordine e ad un'opera di persuasione per mettere d'accordo le parti ».

⁵ La loi électorale du 30 juin 1912 établit le droit de vote pour tous les hommes de plus de 30 ans, et pour les hommes de plus de 21 ans ayant une revenue supérieure à 19,20 liras, ou ayant un diplôme d'école primaire, ou ayant prêté service dans l'armée. Avec ces dispositions, le pourcentage de citoyens ayant le droit de vote passe du 7% au 23,2%.

⁶ Malgré une ouverture majeure aux défis de la modernité, le pape Léon XIII avait confirmé la validité de la déclaration *Non expedit* de son prédécesseur pape Pie IX, et, par conséquent, empêché aux catholiques la participation à la vie politique du Royaume d'Italie.

⁷ Romano Luperini, *Letteratura e ideologia del primo novecento italiano*, Pise, Pacini, 1973, p. 31. « È in questo passaggio che si rese necessaria una revisione della vecchia cultura di origine illuministica e positivistica (tipica delle élites dirigenziali ottocentesche) ».

1.1.2. Les rapports avec la France

Après l'Unité en 1861, l'Italie construit son identité nationale et, en même temps, recherche sa reconnaissance internationale. Pendant le processus unitaire, la France, patrie de la liberté et de l'Illuminisme, profite d'une image extrêmement positive chez les patriotes italiens, en étant une source d'inspiration et un exemple pour les mouvements d'Unité. Cependant, la protection accordée ensuite au Pape par Napoléon III suscite le mécontentement des Italiens. Dans les années suivantes, les rapports se compliquent ultérieurement : lors du Congrès de Berlin (1878), première occasion de reconnaissance officielle, le jeune état italien a la mesure de sa marginalité dans l'échiquier européen. La France obtient la suprématie sur la Tunisie, un territoire qui, depuis toujours, fait l'objet des intérêts italiens. La question tunisienne sera résolue seulement en 1896, avec la signature d'un accord bilatéral qui garantit à la communauté italienne en Tunisie une pleine autonomie et des larges privilèges⁸. Cependant, cet épisode, rappelé dans l'histoire italienne comme « *lo schiaffo di Tunisi* », aggrave une situation de tension entre les citoyens français et la communauté italienne résidente en France. Au cours des années 1880 et 1890, cette tension dégénère en de nombreuses manifestations et des épisodes violents sanguinaires. Sur le plan politique, l'Italie se rapproche de l'Allemagne et de l'Autriche, jusqu'à rentrer dans la *Triplice Alleanza* en 1882. Cependant, si la presse française porte les signes d'une fracture évidente avec l'Italie, la presse italienne démontre, au contraire, la persistance d'un esprit fortement philofrançais dans le domaine politique et culturel⁹.

1.2. La culture italienne au tournant du siècle : de la décadence à la modernité à travers la saison des revues

« La culture de l'âge giolittien fut, dans sa majorité, anti-giolittienne¹⁰ » : par cette affirmation, Giampiero Carrocci décrit la situation de la culture italienne au début du siècle. La première période qui fait l'objet de cette étude est marquée, du point de vue de

⁸ L'accord ne sera aboli qu'en 1943 par volonté de Charles De Gaulle.

⁹ Cf. Pierre Milza, *Français et Italiens à la fin du XIXe siècle: aux origines du rapprochement franco-italien de 1900-1902*, Rome, École française de Rome, 1981.

¹⁰ Giampiero Carrocci, *Giolitti e l'età giolittiana*, Turin, Einaudi, 1961, p. 109. « La cultura dell'età giolittiana fu, nella sua grande maggioranza, antigiolittiana ».

l'histoire littéraire, par la coprésence d'une culture « officielle », du « décadentisme¹¹ » de provenance européenne et d'une modernité contestataire qui souhaite dépasser les deux. L'élan patriotique et l'engagement qui avaient caractérisé la littérature de la période romantique, lors de l'Unité de l'Italie et tout de suite après, se fossilisent au fil des années dans une littérature de manière. En opposition à cette tendance, les dernières décennies du XIX^e siècle sont marquées par le refus de tout engagement politique de la part des intellectuels et par la conception de l'art en tant que facteur autonome. Les écrivains s'orientent initialement vers un élitisme esthétisant, mais bientôt ils redécouvrent la nécessité d'intervenir dans la société. Protagonistes de cette dernière étape sont les intellectuels nés dans les années 1880, qui visent un renouveau de la littérature italienne, aussi à travers la confrontation avec les littératures européennes et, tout particulièrement, avec la littérature française. En refusant le non-engagement des décadents, mais en refusant également les poétiques positivistes, ces jeunes proposent un modèle d'intellectuel engagé dans la vie politique et sociale de son pays : leur exigence de renouveau sort du domaine de la culture pour s'élargir au milieu sociopolitique. L'engagement est un caractère transversal de cette nouvelle génération, on le retrouve dans l'aile nationaliste-réactionnaire, ainsi que dans l'aile démocratique et illuministe. Sur le plan esthétique, ces écrivains dépassent la décadence pour construire ce courant de la « modernité » qui sera le prélude des expériences d'avant-garde : ils proposent une littérature qui rapproche l'art de la vie, en direction de l'autobiographisme. Les instruments privilégiés du renouveau littéraire, de la diffusion des nouveautés étrangères, ainsi que de la participation directe aux débats sociaux et à la vie politique, sont les revues culturelles : la réception d'André Gide en Italie débute en ce contexte.

¹¹ Nous nous permettons d'utiliser cette étiquette sommaire pour indiquer de façon abrégée une atmosphère complexe, qu'on pourrait définir génériquement d'antipositiviste, mais qui présente des caractères très variés à son intérieur, dans laquelle des mouvances à caractère à la fois mystique, ésotérique, antirationaliste, dandy, symboliste se combinent en construisant une sorte d'alternative et, bientôt, le dépassement, du réalisme positiviste qui caractérise une large partie du XIX^e siècle.

1.2.1. La « banqueroute de la science » : l'esprit décadent en France et en Italie

La culture italienne de la fin du XIX^e siècle, comme partout en Europe, est marquée par la réaction contre « la dernière progression de la pensée bourgeoise, le positivisme¹² ». Avec la remise en jeu de l'identité entre science, vérité et progrès, le positivisme entre en crise et la philosophie regagne un rôle important dans la réflexion autour de la société, du savoir, de la morale. De nombreux courants de pensée naissent et s'intéressent à « la réalité concrète de l'homme » ; la philosophie retourne « aux problèmes de l'intériorité, du destin, du rôle de l'homme dans le monde, en parallèle avec le refus de la science et de ses présomptions cognitives¹³ ». Dans le sillage de la critique au positivisme et de la perte de confiance dans une explication rationnelle de la réalité, l'homme, qui a perdu ses certitudes, se voit confié un pouvoir d'action et de création personnelle de plus en plus relevant. La même réflexion s'opère bientôt dans le domaine artistique et littéraire :

Au fur et à mesure que la défiance dans les possibilités de la raison d'expliquer l'existant augmente, et le problème de la connaissance est de plus en plus confié aux capacités d'intuition et à la créativité de l'âme, l'art et la philosophie se retrouvent, de façon naturelle, à converger sur un même terrain¹⁴.

Les nouvelles poétiques s'orientent vers l'affirmation de la centralité de l'homme, pris en considération en tant qu'être fragile, à la merci de la nature qui le dépasse avec ses forces irrationnelles¹⁵ ; l'intériorité devient un sujet d'expression. Le mépris de la

¹² Carlo Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milan, Feltrinelli, 1960, p. 9. « Il Novecento in Italia – e non solo in Italia – sorge come reazione spiritualistica nei confronti dell'ultima manifestazione progressiva del pensiero borghese dell'Ottocento, il positivismo, e del più avanzato tentativo di arte realistica, il verismo ».

¹³ Cf. Elio Gioanola, *Storia letteraria del Novecento in Italia*, Turin, Società Editrice Internazionale, 1975, p. 27. « La filosofia converge i suoi interessi sulla concretezza dell'uomo in quanto tale, nell'unità irriducibile della persona (Kierkegaard), nello slancio volontaristico di superamento dei limiti contingenti (Nietzsche), nell'intuizione creatrice (Bergson), nello sporgersi angosciato in una libertà come scelta assoluta (l'esistenzialismo). [...] La filosofia [...] conosce sullo scorcio del secolo un deciso ritorno ai problemi dell'interiorità, del destino, della funzione dell'uomo nel mondo, con un parallelo rifiuto della scienza e delle sue presunzioni conoscitive ».

¹⁴ *Ibidem*. « Man mano che aumenta la sfiducia nelle possibilità della ragione di spiegare l'esistente e il problema della conoscenza viene sempre più affidato alle facoltà intuitive e alla creatività dello spirito, arte e filosofia si trovano naturalmente a convergere sullo stesso terreno ».

¹⁵ *Ibid.*, p. 28. « L'irrazionalismo della cultura di fine secolo ha dunque questo significato profondo : contro l'ottimismo di un'età che [...] aveva sposato tutti i miti del progresso tecnico e scientifico prevedendo un

méthode scientifique et de sa suprématie, ainsi que la recherche d'une voie « autre », d'un parcours non rationnel pour accéder à la vérité, caractérisent les différentes poétiques incluses dans la catégorie du «décadentisme» et qui sont qualifiées, selon le cas, de « symbolistes », « esthétisantes », « idéalistes » ou « néoidéalistes », « byzantines » ; nous allons détailler ces termes au cours de notre tractation. L'esprit décadent est à caractère transnational : « dans le contexte européen de discussion et de remise en cause du positivisme, se dessine un lien particulier qui unit, de part et d'autre des Alpes, philosophes, sociologues et écrivains¹⁶ ». Cette atmosphère culturelle, que Brunetière décrit comme une « banqueroute de la science¹⁷ » se répand bientôt en Italie : les périodiques culturels diffusent en Italie les poétiques décadentes européennes, le symbolisme, l'esthétisme. Cependant, dans la péninsule, les revues « décadentes », ou « de l'esthétisme décadent » mettent en acte une « contestation plus bohémienne qu'idéologique¹⁸ », plus esthétique que politique : la décadence italienne aura un caractère particulièrement modéré, qu'il s'agit ici de définir.

La notion de décadence naît, en France, avec le déclin de l'empire napoléonien ; l'histoire littéraire fait remonter le terme au célèbre vers de « Langueur » de Paul Verlaine : « Je suis l'Empire à la fin de la décadence ». Michel Décaudin¹⁹ définit la décadence comme une prise de conscience collective, caractérisée par l'abandon des illusions sur le progrès constant de la société préconisé par le positivisme. Cet abandon favorise la renaissance de la philosophie idéaliste, que Remy de Gourmont considère comme l'essence même de cette période artistique²⁰ ; les écrivains ont la sensation de vivre dans une époque de déclin et de repli.

miglioramento all'infinito del mondo, oppone un profilo dell'uomo come impasto di creatività e di nulla, di volontà e destino, di angoscia e di nulla ».

¹⁶ Anne-Rachel Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Une étude de réception (1919 – 1943)*, Paris, Champion, 2003, p. 11.

¹⁷ Cf. Ferdinand Brunetière, « Après une visite au Vatican », *Revue des deux mondes*, LXV, 127, 1^{er} janvier 1895, p. 97, cité in Luisa Mangoni, *Una crisi di fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Turin, Einaudi, 1985, p. 3. « L'incrédulité savante passait communément pour marque ou pour preuve de supériorité d'intelligence et force d'esprit [...] que s'est-il donc passé depuis lors ? [...] parlerons-nous à notre tour de la “banqueroute de la science” ? ».

¹⁸ Renato Bertacchini, *Le riviste del Novecento*, Florence, Le Monnier, 1980, p. 16. « Una protesta più scapigliata che ideologica ».

¹⁹ Cf. Michel Décaudin, « Définir la décadence », in *L'esprit de décadence. I*, Paris, Minard, 1980, p. 5.

²⁰ Cf. Remy de Gourmont, *Réponse à l'enquête littéraire de Jules Huret (1891)*, cité par Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur. Les œuvres « fin de siècle » d'André Gide*, Paris, Champion, 1997, p. 19 : « L'idéalisme est cette philosophie qui, sans nier rigoureusement le monde extérieur, ne le considère que comme une matière presque amorphe qui n'arrive à la forme et à la vraie vie que dans le cerveau ; là,

La notion de décadentisme est utilisée pour désigner un courant spirituel présent de manière inégale dans beaucoup de pays au cours de dernières décennies du XIX^e siècle, ce courant se traduit par une attitude pessimiste et individualiste, par un sentiment de faiblesse et de raffinement spirituel, d'inadaptation à la situation politico-sociale et économique instable et aux relations interhumaines qui en résultent²¹.

Sur le plan esthétique, dans la période décadente, le réalisme cède la place à l'intériorité du sujet et à l'imaginaire fantastique ; les écrivains décadents se tournent vers un langage esthétisant.

La notion de symbolisme, en revanche, date de la parution du manifeste de Jean Moreas dans *Le Figaro* le 18 septembre 1886 : le symbolisme partage plusieurs des aspects esthétiques de la décadence, mais le solipsisme de l'auteur et le repli sur son intériorité sont remplacés par l'aspiration à un idéal, à une réalité supérieure au monde tangible. D'ailleurs, les caractères du symbolisme n'ont jamais été formalisés ni par Stéphane Mallarmé ni par ses disciples²². En vue de la réception italienne, il est important d'enquêter les rapports entre le décadentisme et le symbolisme. D'après Décaudin la décadence fut surtout un « moment de transition » avant l'apparition du symbolisme²³ ; en revanche, Jean de Palacio remarque la contemporanéité et l'interdépendance des deux termes, en soulignant que « naturalisme et symbolisme apparaissent comme des modalités de l'esprit de décadence²⁴ ». En proximité avec cette lecture, Jean Pierrot éclaire le rapport d'une manière qui nous paraît satisfaisante :

Si, à partir de 1890, la plupart des écrivains d'avant-garde préfèrent le qualificatif de symboliste à celui de décadent, il n'en reste pas moins vrai que, jusqu'à la fin du siècle, jusqu'à que se soient affirmés ce retour à la vie et cette réconciliation avec le monde moderne qui marqueront la période ultérieure, la sensibilité décadente continue à imprégner l'ensemble du mouvement poétique²⁵.

après avoir subi sous l'action de la pensée de mystérieuses manipulations, la sensation se condense et se multiplie, s'affine ou se renforce, acquiert, relativement au sujet, une existence réelle ».

²¹ Zósef Heistein, *Décadentisme, symbolisme, avant-garde dans les littératures européennes*, Paris, Nizet, 1987, p. 9.

²² Cf. Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent. 1880-1900*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p. 15 : « Mallarmé lui-même n'exposa jamais de façon claire et systématique, ni dans ses articles ou préfaces, ni sans doute non plus oralement, au cours des Mardis, les idées métaphysiques qui sous-tendaient son idéal poétique ».

²³ Cf. Michel Décaudin, « Définir la décadence », *op. cit.*, p. 5.

²⁴ Cf. Jean de Palacio, *Figures et formes de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994, p. 15-16.

²⁵ Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent. 1880-1900*, *op. cit.*, p. 16.

On peut donc affirmer que le décadentisme et le symbolisme, au net de leurs différences, démontrent de différents points communs et, au niveau de l'analyse critique, les deux termes tendent à se superposer.

L'esprit de décadence se répand rapidement en Europe, mais de manière inégale ; la perception du phénomène change, donc, selon les pays. Dans le contexte italien les termes de « décadence » et de « symbolisme » se superposent de manière encore plus évidente que dans le contexte français²⁶, en raison aussi du retard avec lequel l'Italie intègre le nouveau courant. L'arrivée de l'esprit décadent en Italie coïncide avec l'installation au pouvoir de la classe bourgeoise, à laquelle traditionnellement l'esprit décadent s'opposait. Pour cette raison, la décadence italienne n'aura pas la charge contestatrice du décadentisme français. Les écrivains italiens reçoivent les tendances de la décadence et du symbolisme, en les superposant avec certains caractères du romantisme²⁷. En parlant de la revue *Il Marzocco*, Rosario Contarino donne une définition du décadentisme italien qui met en valeur son caractère « modéré », dépourvu d'excès esthétisants.

Le modérantisme de *Il Marzocco* correspondait aux caractères du décadentisme italien, c'est-à-dire d'un courant qui s'affirmait sans de foisonnement de manifestes ou de floraison de poètes maudits, en pardonnant les excès de D'Annunzio. [...] L'art fut, pour les rédacteurs de *Il Marzocco*, une idéologie petite-bourgeoise faite de plaisirs modérés, qui ramenait à une condition de simplicité et naturalité et qui rendait les artistes les messagers des « vérités éternelles de la vie »²⁸.

La modération du décadentisme italien est également liée à l'importance de la tradition nationale. Nous citons par exemple les propos de Mario Morasso qui, en 1897, souligne la nécessité d'insérer l'évolution de la littérature italienne « dans les sources pures, éternelles et solennelles de l'art national, dans la simplicité, dans la force et dans l'âme et

²⁶ Cf. Zósef Heistein, *op. cit.*, p. 13-14.

²⁷ Cf. Rita Fantasia, Gennaro Tallini, *Poesia e rivoluzione*, Milan, FrancoAngeli, 2004, p. 13 : « Il Decadentismo in Italia è semplicemente trapiantato in un tardoromanticismo sostanzialmente reazionario, che più che assimilarlo ne strumentalizza i temi ».

²⁸ Rosario Contarino, *Il primo « Marzocco » (1896-1900)*, Bologne, Pàtron, 1982, p. 10-11. « Il moderatismo del *Marzocco* fu corrispondente ai caratteri del decadentismo italiano, vale a dire di una corrente che si affermava senza tempeste di manifesti o fioriture di poeti maledetti e perdonava gli eccessi dannunziani. [...] l'arte fu in effetti per i redattori del *Marzocco* un'ideologia piccolo-borghese di temperati godimenti, che riportava ad una condizione di semplicità e naturalezza e rendeva gli artisti messaggeri delle "verità eterne della vita" ».

dans la terre natale²⁹ », en se détachant des influences étrangères, qui condamneraient la littérature italienne à être une « copie tardive » des mouvements européens. Il s'agit d'un véritable « nationalisme littéraire », qui cherche dans l'histoire littéraire nationale, plutôt que dans des sources étrangères, l'inspiration pour son renouveau.

Les deux voix majeures de la décadence italienne sont celles de Giovanni Pascoli et de Gabriele D'Annunzio³⁰. Pascoli reprend du symbolisme français et belge la poétique de l'intuition et du repliement intérieur, dans la conviction que « la poésie consiste dans la vision d'un détail inaperçu, en dehors et en dedans de nous³¹ ». D'Annunzio, en revanche, reprend plutôt les caractères esthétiques et formels de l'esprit décadent européen, l'usage des figures rhétoriques, les jeux de sons, la recherche lexicale raffinée, dans une écriture « soumise, tour à tour [...] à des suggestions baudelairiennes, à des rituels wagnériens, à des mythes nietzschéens³² ». Le parcours de la décadence italienne se construit, donc, autour de deux lignes principales de recherche, l'une orphique et ésotérique, l'autre mystique et sensuelle. Il y a, pourtant, d'autres voix, qui tracent des chemins différents et personnels ; c'est le cas de Gian Pietro Lucini, qui propose une vision très personnelle du symbolisme, une vision que, comme nous le verrons, se rapproche beaucoup de celle de Gide : un mélange de forme classique et de contenus « romantiques » qui sera à la base de la construction de la modernité.

La décadence italienne aura, donc, un caractère « modéré », peut-être en raison de son retard par rapport à la culture européenne, dû aux contingences politiques. Les poétiques décadentes qu'on retrouve dans la production française ou belge sont souvent marquées par une fascination pour l'irrationnel, s'exaspérant parfois dans le mysticisme et dans l'occultisme. Or, force est de constater que ces caractères ne sont pas poursuivis avec une

²⁹ Mario Morasso, « Ai nati dopo il '70. La terza reazione letteraria », *Il Marzocco*, II, 1 (54), 7 février 1897, p. n. n. [3]. « Nelle pure fonti eterne e solenni dell'arte nazionale, nella semplicità, nella forza e nell'anima e nella terra natale ».

³⁰ Rita Fantasia, Gennaro Tallini, *Poesia e rivoluzione*, op. cit., p. 52. « Pascoli e D'Annunzio, rientrati nell'area simbolista europea [...] per l'adozione dell'analogia e del simbolo quali istituzioni privilegiate del discorso poetico, per l'inquietudine di fronte al mistero [...] e per l'acuita percettibilità dei sensi ».

³¹ Giovanni Pascoli, *Pensieri e discorsi*, Bologne, Zanichelli, 1914, p. 41. « La poesia consiste nella visione d'un particolare inavvertito, fuori e dentro di noi ».

³² Isabella Nardi, *Dal "simbolo" all'"ignoto". Studi sul simbolismo dannunziano*, Milan, Vita e Pensiero, 1976, p.112. « Che soggiace di volta in volta [...] a suggestioni baudelairiennes, a rituali wagneriani, a miti nietzschiani ». D'Annunzio exprime « un naturalismo — visionario panico — « solare », diciamo mediterraneo o dionisiaco, anziché il misticismo visionario sognante delirante della tradizione romantica anglo-germanica », Gianni Grana, « Lucini e l'avanguardia riformista », in *Le avanguardie letterarie*, Milan, Marzorati, 1986, p. 349.

constance analogue dans la production italienne contemporaine, même si le décadentisme marque en Italie aussi le retour à une attention plus profonde à l'intériorité du poète et à ses capacités d'interprétation de la réalité. Le contexte européen influence le contexte italien et se reflète dans l'action de différentes revues. Cependant, il suscite également la réaction de la jeune génération intellectuelle qui conteste le non-engagement des décadents et, dans les premières années du nouveau siècle, fonde les « revues de la modernité ».

1.2.2. La réaction de la modernité : jeunes, indépendants, contestataires

Au seuil du nouveau siècle, nous assistons à la parution sur la scène littéraire italienne d'une nouvelle génération d'intellectuels qui, nés après 1880, ont environ trente ans et entament leur activité dans le domaine de la culture, avec de nouvelles exigences d'engagement. La figure d'écrivain et intellectuel du XIX^e siècle — très souvent aristocrate, autonome sur le plan économique et recouvrant un rôle d'observateur extérieur de la chose publique — est dépassée en faveur d'une figure d'intellectuel petit-bourgeois, qui souvent vit de son propre travail, et qui s'engage dans le débat politique et social, en soutenant les intérêts de la nouvelle bourgeoisie. Dans le but d'établir leur nouveau rôle dans la société³³, les jeunes intellectuels fondent des revues qui élargissent leur regard au-delà des thématiques littéraires ou artistiques.

Le terme de « modernité » assume en ce cas un sens historiquement défini : il indique les poétiques qui, au tournant du siècle, expriment un refus de la tradition du XIX^e siècle, en s'éloignant, à la fois, de l'objectivité positiviste et des excès décadents. En ce sens, la modernité italienne fait référence à une vague européenne qui découle du modernisme anglais et qui s'exprime dans différentes déclinaisons nationales³⁴. Nous choisissons

³³ Cf. Renato Bertacchini, *Le riviste del Novecento*, op. cit., p. 7 : « Accanto a politici ed economisti, in concorrenza alternativa con uomini di governo, leaders di partito, industriali e gestori del commercio, gli intellettuali-esteti e gli artisti-eroi tentano di inserirsi nella vita contemporanea; ma restando avventurosi pubblicisti, pamphletaires disinvolti, persuasori occulti e manipolatori del consenso borghese, più che pensatori e critici avveduti, interpreti legittimi del loro tempo »,

³⁴ Cf. Giulio Iacoli, « Il modernismo, uno stile europeo. La prosa » in *Il Novecento. Il secolo breve*, Milan, Encyclomedia, 2017, p. 26 : « il significato del modernismo europeo è legato alla rottura con le costrizioni vittoriane espressa dagli scrittori del gruppo londinese di Bloomsbury ». Le terme « modernisme » est souvent utilisé pour identifier toute la littérature européenne jusqu'à la Deuxième Guerre, qui se détache du symbolisme et du décadentisme (en ce sens, la deuxième phase de la production littéraire d'André Gide peut être appelée « moderniste », cf. Peter Nichols, *La forma e le scritture. Una lettura critica del modernismo*, Rome, Armando Editore, 2000).

d'utiliser le terme de « modernité » dans un sens historique³⁵, proche de celui de « modernisme »³⁶, indiquer une vaste production littéraire, qui présente des différences marquées à son intérieur, mais qui partage des caractères communes dont l'opposition à la production précédente. En ce cadre, les revues deviennent, à la fois, un espace de débat, avec une grande variété de thématiques, et un espace d'engagement. Elisabetta Mondello affirme qu'au début du siècle s'ouvre une

floraison de périodiques polémiques et délibérément tendancieux [...] créés et animés par de jeunes écrivains et intellectuels, qui rompent violemment avec la tradition du XIX^e siècle ; ces périodiques, à côté et parfois en contraste avec *La Critica* de Croce, exprimaient les difficultés et les contradictions parmi lesquelles les intellectuels de l'âge giolittienne se trouvaient³⁷.

La référence à Benedetto Croce et à sa revue *La Critica*, fondée en 1903, est à souligner, au vu de l'importance de l'idéalisme et son influence sur la culture italienne. Si la modernité partage plusieurs caractères de l'idéalisme crocien, les jeunes intellectuels se proposent également « en alternative » à Croce³⁸. Ils revendiquent notamment le droit d'élargir leur action au-delà du domaine littéraire et d'inclure dans leurs périodiques une large variété de points de vue, parfois en contradiction, mais fonctionnels à l'utilité du débat. Le philosophe napolitain ne peut pas apprécier l'éclectisme des thématiques traitées dans les pages de ces revues, son propos étant de « soutenir un ordre d'idées bien

³⁵ À ne pas confondre avec l'usage relatif du terme « modernité », comme, par exemple, chez Federico Bertoni : il propose d'utiliser le terme de « modernismo » en tant que « un ventaglio di risposte possibili ai problemi generati dalla modernità », en incluant du coup dans la modernité la littérature que nous définissons « décadente ». Cf. Federico Bertoni, « Il modernismo internazionale e il rinnovamento delle tecniche in Italia », *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, Giancarlo Alfano et Francesco De Cristofaro (éd.), Rome, Carocci, 2018, p. 40-41).

³⁶ Entre autres, Romano Luperini utilise le terme de « modernismo » pour décrire les caractères novateurs de la littérature italienne de la première moitié du siècle qui se détachent nettement du décadentisme, cf., entre autres, « Modernismo e poesia italiana del primo Novecento », *Allegoria*, XXIII, 63, janvier/juin 2011, p. 94. Du moment que le mot « modernisme » fait souvent référence aux tendances de renouveau et de participation à la vie culturelle et sociale du pays menés par les milieux catholiques italiens, le terme risque d'être ambigu. Par conséquent, pour décrire les mouvements, les revues et la littérature qui se détachent du décadentisme nous utilisons plutôt le terme de « modernité ».

³⁷ Elisabetta Mondello, « Il secolo delle riviste », *op. cit.*, p. 165. « Quella fioritura di periodici polemici e volutamente di tendenza [...] creati ed animati da giovani scrittori ed intellettuali, che rompevano violentemente con la tradizione ottocentesca e che, accanto e talora in contrasto con *La Critica* di Croce, esprimevano le difficoltà e le contraddizioni fra le quali si muovevano gli intellettuali dell'età giolittiana ». Ici Mondello fait référence, notamment, à la revue *Leonardo*, fondée en 1903.

³⁸ Cf. Giuseppe Langella, « L'alternativa a Croce », in *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Milan, Vita e Pensiero, 1989, p. 3-78.

defini³⁹ », d'exprimer, notamment dans *La Critica*, une ligne de pensée cohérente, parce que « rien [...] n'est plus nuisible au bon développement des études que cette tolérance mal interprétée [...] en raison de laquelle de nombreux directeurs, dans leurs revues, laissent de la marge à des opinions différentes et divergentes⁴⁰ ».

La nouvelle vision des intellectuels « modernes » dérive essentiellement d'une donnée générationnelle. Déjà en 1897, Mario Morasso formalisait l'importance du facteur « âge », dans son article « À ceux qui sont nés après 1870 » : il s'adressait notamment à « tous ceux qui sont nés après la grande date, ceux qui perçoivent fortement la gloire de leur individualité nouvelle, détachée de toutes les formes littéraires en vigueur, et qui ont la volonté de l'affirmer avec puissance et originalité dans les créations du génie latin⁴¹ ». La vision de Morasso proposait surtout une réaction nationaliste contre l'influence des poétiques étrangères. Néanmoins, surtout dans la génération des intellectuels nés aux années '80, les tendances nationalistes coexistent avec la mise en valeur des expériences littéraires étrangères, notamment françaises. Comme le remarque Thomas Hunkeler à propos des avant-gardes, « l'exacerbation du nationalisme et l'intensification des contacts internationaux vont en réalité de pair dans l'Europe de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle : loin de s'exclure, nationalisme et internationalisme s'articulent alors, selon les situations, de façon particulièrement complexe⁴² ». Encore Mario Morasso souligne l'importance de cette vision internationale, en reconnaissant que, comme les écrivains nés après 1870, « de la même façon chantent et écrivent les nouveaux auteurs français, de leur chef Georges de Bouhéliier aux grégaires Michel Abadie, André Gide, Paul Fort, etc.⁴³ ». Le facteur générationnel assume, donc, un caractère transnational, à l'époque où le

³⁹ Benedetto Croce, « Introduzione », *La Critica*, I, 1, 1903, p. 2. « Nell'intraprendere questa pubblicazione, ci proponiamo di sostenere un determinato ordine di idee ».

⁴⁰ *Ibidem*. « Niente è, infatti, più dannoso al sano svolgimento degli studi di quel malinteso sentimento di tolleranza, ch'è in fondo indifferenza e scetticismo, pel quale da molti si fa largo nelle proprie riviste a vedute diverse e discordanti ».

⁴¹ Mario Morasso, « Ai nati dopo il '70 », *Il Marzocco*, II, 1 (54), 7 février 1897, p. n. n. [3]. « Tutti coloro che nacquero nelle albe novelle dopo la grande data i quali sentono fortemente la gloria della loro individualità nuova e staccata da tutte le forme letterarie vigenti e che hanno volontà di affermarla potentemente e originalmente nelle creazioni del genio latino ».

⁴² Thomas Hunkeler, *Paris et le nationalisme des avant-gardes*, Paris, Hermann, 2018, p. 12.

⁴³ Mario Morasso, *Il Marzocco*, II, 1 (54), 7 février 1897, p. n. n. [3]. « Così cantano e così scrivono i nuovi autori francesi, dal loro capo Georges de Bouhéliier ai gregari Michel Abadie, André Gide, Paul Fort, ecc. ».

voyage « de formation ⁴⁴ » à Paris devient un passage incontournable pour tout intellettuale italiano⁴⁵. La jeunesse, qui sera le caractère marquant des mouvements avant-gardistes, est aussi l'un des caractères marquants de la modernité, une jeunesse qui est aussi en lutte contre les idées reçues : en 1903, par exemple, la revue *Leonardo* appelle au rassemblement « tous ceux qui ont quelque chose de nouveau à proclamer, des idoles anciennes ou nouvelles à abattere, de belles factions à combattre⁴⁶ ». Dans la période 1895-1918 la catégorie du « nouveau » se costruisce par opposizione a una situazione politica e culturale ressentita come stagnante e annuncia lo sviluppo delle avanguardie : « la freschezza e il primitivismo, un stato vergine e una potenzialità caratterizzano questi bambini utopici, che nascono con Baudelaire e diventano giovani uomini con Marinetti⁴⁷ ».

Dal punto di vista estetico, le « poetiche della modernità » si distaccano dal decadentismo, ma senza negarlo interamente. Come Enza Biagini lo ricorda, in spiegando il passaggio dal simbolismo al futurismo nella rivista *Poesia*, « la modernità fine-secolo, contrariamente alle interpretazioni successive [...], sembra non riconoscersi nell'opinione dominante, dall'inizio del secolo, che vede i due movimenti in opposizione⁴⁸ » ; al contrario, è possibile notare « degli elementi di continuità ». Allora che « individualismo, estetismo, decadentismo diventano il negativo

⁴⁴ François Livi, « Tra Firenze e Parigi. Il « Leonardo » e la cultura francese », *La Rassegna della letteratura italiana*, CIX, 1, gennaio-giugno 2005, p. 46. « Viaggi, in effetti, non di scoperta, bensì di conferma e di prosieguito di un dialogo già da tempo avviato con la cultura d'oltralpe ».

⁴⁵ François Livi, « Il « Salto vitale » : artisti e letterati italiani a Parigi all'inizio del Novecento (1900-1915) », in *Osmosi letterarie. Sei paradigmi moderni*, Francesco Mattesini (ed.), Novara, Interlinea, 2003, p. 32. « Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento si registra una svolta [...] Il viaggio in Italia [...] non appare più decisivo [...] Il mito di Parigi assume nuovi connotati: il viaggio alla « Mecca dell'uomo moderno », secondo l'espressione di Ungaretti, appare al tempo stesso come un inderogabile pellegrinaggio nella capitale della modernità artistica e letteraria, e come la ricerca di una legittimità di cui avvalersi in Italia ».

⁴⁶ « Appello ai giovani », *Leonardo*, I, 2, 14 gennaio 1903. « Chiunque abbia qualcosa di nuovo da proclamare, qualche vecchio o nuovo idolo da atterrare, qualche bella fazione da combattere ».

⁴⁷ Tania Collani, « La jeunesse ou le sixième paradoxe de l'avant-garde », in *Avant-gardes : frontières, mouvements*, I, Jean Paul Aubert, Serge Milan et Jean-François Trubert (eds.), Sampzon, Delatour, 2013, p. 85.

⁴⁸ Enza Biagini, « Nota agli scrittori francesi su *Poesia* di Marinetti », in *Letteratura e riviste*, Giorgio Baroni (ed.), *Rivista di letteratura italiana*, XXIII, 1-2, 2005, p. 110. « La modernità di fine-secolo, contrariamente a quelle che saranno le interpretazioni successive [...] non sempre sembra riconoscersi nell'opinione dominante, di inizio secolo, che vede i due movimenti in contrasto ».

de la nouvelle vision de l'art et de la fonction de l'intellectuel dans la société⁴⁹ », les jeunes intellectuels refusent les aspects énigmatiques et autoréférentiels des poétiques décadentes. Cependant, en même temps, ils mettent en valeur l'expression de l'expérience individuelle, en la guidant vers de nouvelles formes d'expression. Ils apprécient Bergson et sa « philosophie de la vie » ainsi que le pragmatisme de dérivation anglaise, dans ses aspects d'affirmation de l'homme sur le monde, à travers une « pensée pour l'action » : « repoussée la vision mécaniciste et évolutionniste de l'univers, invalidée l'universalité des lois scientifiques [...] dans le monde qui a perdu son organisation rationnelle, ne reste que l'homme seul, avec le risque absolu de sa liberté, conscient et effrayé de sa puissance ⁵⁰ ».

Au niveau expressif, ils proposent une écriture claire, limpide, qui met au centre le sujet et l'expression de la personnalité, qui s'oppose aux caractères obscurs du symbolisme, mais aussi aux descriptions objectives du réalisme. L'expression la plus remarquable de cette attitude est l'autobiographisme des écrivains liés à la revue *La Voce*, qui conjuguent la description de la vie à une nouvelle forme d'écriture basée sur la fragmentation du texte (on parle de *frammentismo vociano*). La vivacité de la modernité réside aussi dans la contradiction et la coexistence d'aspects différents, qui rendent le débat intéressant et fructueux. Mais, comme Antoine Compagnon le rappelle, la modernité ne peut pas survivre à sa canonisation⁵¹ ; lorsque, aux approches de la Première Guerre, on essaie une formalisation des poétiques de la modernité, on marque leur fin et leur isolement de la réalité.

1.3. Pôles de la culture italienne : Florence, Rome, Milan

La géographie culturelle italienne nous aide à définir le contexte physique sur lequel s'enracinent les évolutions esthétiques et culturelles que nous venons de tracer. Le centre

⁴⁹ Alessandra Briganti, *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento. Nascita e storia della terza pagina*, Padoue, Liviana, 1972, p. 54. « Individualismo, estetismo, decadentismo divenivano allora i termini negativi della nuova visione dell'arte e della funzione dell'intellettuale nella società ».

⁵⁰ Delia Frigessi, *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste, volume I, "Leonardo", "Hermes", "Il Regno"*, Turin, Einaudi, 1960, p. 24. « Respinta la concezione meccanicistica ed evoluzionista dell'universo, invalidata l'universalità delle leggi scientifiche [...] nel mondo che ha perduto assetto razionale resta l'uomo solo, con il rischio assoluto della sua libertà, consapevole e pauroso della sua potenza [...] Di questo momento di transizione [...] Papini è, della sua generazione, il primo interprete ».

⁵¹ Cf. Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

des nouveautés littéraires et éditoriales de cette période est sans doute Florence ; cependant, il ne faut pas négliger le rôle joué par d'autres villes italiennes.

1.3.1. Florence

Capitale d'Italie entre 1865 et 1871, Florence joue un rôle de premier plan en tant que laboratoire culturel dans les années qui suivent l'unification. Cette fonction ne s'épuise pas avec le déplacement de la capitale à Rome ; au contraire, entre le tournant du siècle et la Première Guerre, Florence devient le siège de l'affrontement de différentes attitudes culturelles que nous venons d'esquisser. D'un côté, grâce aussi aux activités de l'Institut d'Études Supérieures⁵², on assiste au développement des études académiques, dans les domaines scientifiques, dans l'herméneutique, la philologie et la critique littéraire. De l'autre côté, Florence devient le berceau de la lutte contre le positivisme.

La ville dans laquelle avait dominé la culture la plus avancée du positivisme dans les salles de l'Institut d'Études Supérieures, mais dans laquelle s'était également diffusée une conception différente de la culture liée à l'esthétisme de D'Annunzio et aux reflets du décadentisme français, semblait le siège idéal pour un affrontement sans merci entre l'ancien et le nouveau⁵³.

Par la suite, la ville voit la naissance de la réaction de la modernité et, ensuite, des avant-gardes. Grâce à la coprésence de ces différentes tendances, à Florence « dans le domaine littéraire, se réalise une confluence de tensions qui [...] n'a pas d'égaux dans d'autres villes italiennes⁵⁴ ». Giovanni Papini, dans *Un uomo finito*, offre une description passionnée de ces années et de ce bouillonnement culturel, dans un chapitre intitulé, significativement, « Ribollimento ». Il souligne le fervent enthousiasme qui s'exprime dans la fondation de nouveaux périodiques : « de tous ces orages, révoltes et orgueils

⁵² Sur l'histoire de cette institution cf. Eugenio Garin, « L'Istituto di Studi Superiori di Firenze (cento anni dopo) », in *La cultura italiana tra '800 e '900*, Bari, Laterza, 1976, p. 29-69.

⁵³ Giorgio Luti, *Firenze Corpo 8*, Florence, Vallecchi, 1983, p. 18. « La città in cui aveva dominato la cultura più avanzata del positivismo nelle aule dell'Istituto di Studi Superiori, ma nella quale si era fatta strada, attraverso l'opera di una rivista come *Il Marzocco*, anche una diversa concezione della cultura legata all'estetismo dannunziano e ai riflessi del decadentismo d'oltralpe, appariva come sede ideale per uno scontro senza quartiere tra il vecchio e il nuovo ».

⁵⁴ Gino Tellini, *Alle origini della modernità letteraria. La poesia a Firenze tra Ottocento e Novecento*, Florence, Società Editrice Fiorentina, 2013, p. 26. « Sul versante letterario, si determina una confluenza di tensioni che [...] non trova altrove riscontro in altre città italiane ».

naissent quatre, huit, seize pages de papier imprimé — l'énième journal!⁵⁵ ». Au ferment culturel participent également les lieux d'agrégation et les institutions culturelles de la ville, qui garantissent une fréquentation quotidienne entre les intellectuels. À la fin du XIX^e siècle, à Florence comme partout en Europe, un rôle fondamental est joué par les cafés, lieux de rencontre par excellence : « les cafés étaient les forums de la *belle époque*, et Florence aussi avait des cafés célèbres [...] : le *Gambrinus*, le *Giubbe Rosse*, ce dernier préféré par les artistes plus ou moins *scapigliati*⁵⁶ ». Florence est également le siège de grandes bibliothèques, dont la Bibliothèque Nationale, qui, encore aujourd'hui, fait fonction de Bibliothèque Nationale Centrale à côté de celle de Rome, ou la Bibliothèque Marucelliana, ainsi que d'importantes sociétés culturelles, comme le Gabinetto Vieusseux⁵⁷, ou la Société Leonardo da Vinci⁵⁸, fréquentées par les intellectuels italiens et par les étrangers en visite. Dans ses fréquents séjours florentins, André Gide intégrera les habitudes des cercles culturels locaux, en fréquentant les lieux d'agrégation officiels tout comme les cafés littéraires à la mode. Grâce à sa vivacité culturelle, la ville devient un passage obligé pour tout intellectuel souhaitant participer activement à la vie culturelle italienne. Étape incontournable du Grand Tour au XIX^e siècle, Florence officialise au tournant du siècle son rôle de capitale culturelle, avec la fondation des institutions culturelles étrangères : l'Institut allemand d'histoire de l'art est inauguré en 1896⁵⁹, suivi par l'Institut Français, en 1907, et par le British Institut of Florence, en 1917. Grâce à son Institut Français, le premier au monde, fondé par Julien Luchaire⁶⁰, jeune professeur

⁵⁵ Giovanni Papini, *Un uomo finito*, Florence, Vallecchi, 1960, p. 100. « Da tutte queste tempeste, rivolte e superbie escono quattro, otto, sedici pagine di carta stampata : il solito giornale! ».

⁵⁶ Roberto Ridolfi, *Vita di Giovanni Papini*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996 [Milan, Mondadori, 1957], p. 50. « I caffè erano i fòri della belle époque, e anche Firenze ne aveva di famosi a paragone dell'Aragno e del Greco: uno era il Gambrinus, uno il Castelmur, uno le Giubbe Rosse, preferito quest'ultimo dagli artisti più o meno scapigliati »,

⁵⁷ Cabinet de lecture fondé en 1819 par Giovan Pietro Vieusseux, il comprend également une bibliothèque internationale et fait fonction de lien entre la culture italienne et la culture européenne.

⁵⁸ Fondée par Angiolo Orvieto, Guido Biagi e Giulio Fano, qui souhaitait créer « un ritrovo che accogliesse uomini d'arte, di lettere e di scienze; che fosse elegante ma non mondano, e dove potessero eventualmente sorgere iniziative che portassero nuova nobiltà e fervore di vita alla città allora un po' addormentata », Laura Orvieto, *Storia di Angiolo e Laura*, Florence, Olschki, 2001, p. 90.

⁵⁹ Le Kunsthistorisches Institut in Florenz est fondé après une grande mobilisation de la part du monde académique prussien, avec l'objectif de créer une bibliothèque scientifique et des archives d'images d'œuvres d'art, afin de permettre aux chercheurs de travailler en contact avec le patrimoine artistique italien.

⁶⁰ Né en 1876, Luchaire a presque le même âge des intellectuels qui à Florence travaillent pour le renouveau de la culture et de la littérature italienne. Il participera activement aux échanges entre les deux littératures ; par exemple, il sera l'un des premiers traducteurs français de Giovanni Papini, dont il traduit un conte,

d'italien à l'Université de Grenoble⁶¹, Florence devient le lieu privilégié du développement des rapports entre l'Italie et la France : elle « incarne le pivot autour duquel s'organise le dialogue avec ce pays [...] elle constitue sans doute l'un des deux extrêmes de l'axe culturel entre les deux nations⁶² ». En répondant aux intérêts des intellectuels italiens, l'Institut Français de Florence dépasse sa vocation primaire de lieu de médiation entre la culture italienne et les jeunes Français, pour devenir aussi le lieu de diffusion de la culture française en Italie⁶³. La période vécue par la famille Luchaire en Italie (aux côtés de Julien vivent sa femme Fernande⁶⁴, son fils Jean⁶⁵ et sa fille

L'ultima visita del gentiluomo malato, tiré du recueil *Il Tragico quotidiano* (1906), paru sous le titre *La dernière visite du gentilhomme malade* dans *La revue (ancienne Revue des revues)*, 15 janvier 1907, p. 247-251.

⁶¹ Au début de son activité, l'Institut Français de Florence est rattaché à l'Université de Grenoble, avec l'objectif principal de l'enseignement de la langue italienne aux jeunes italianistes français. Par la suite, l'offre pédagogique s'élargit à l'histoire, à l'histoire de l'art, à la musique (section dirigée par Romain Rolland) et à la littérature française, avec des enseignements conçus pour approfondir les différentes disciplines dans les deux cultures de référence, dans le but d'un véritable enseignement binational. L'enseignement de la littérature française suscite plus d'intérêt que les autres, ce qui nous indique que le public de l'Institut Français de Florence a vite changé, la section de littérature française étant dédiée « à un public italien et donc vivant sur place » et répondant « à certains “besoins flottants” selon l'expression de Luchaire, cristallisés autour de l'Institut en matière d'enseignement de la langue française » (Isabelle Renard, « À l'origine des instituts culturels français à l'étranger : l'Institut français de Florence au début du XX^e siècle », in *Mélanges de l'école française de Rome : Italie et Méditerranée : MEFIRIM. La culture dans les relations internationales*, Rome, École française de Rome, 2002, p. 92). Pour une histoire complète de l'Institut français de Florence, cf. Isabelle Renard, *L'Institut français de Florence. Un épisode des relations culturelles franco-italiennes au début du XX^e siècle*, Florence, Olschki, 2010.

⁶² Maria Pia De Paulis, *Les Échanges culturels entre la France et l'Italie à travers les revues florentines du début du XX^e siècle*, thèse sous la direction de Michel Cadot et Mario Fusco, soutenue à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 6, aujourd'hui Id., Lille, ANRT, 1994.

⁶³ Cf. Julien Luchaire, *Archives de l'Institut Français de Florence*, III/9, Minute de rapport à la commission sénatoriale, non datée (1909 ?), cité en Isabelle Renard, « À l'origine des instituts culturels français à l'étranger : l'Institut français de Florence au début du XX^e siècle », *op. cit.*, p. 92 : « cette institution est — très consciemment et volontairement — organisée et orientée de telle sorte qu'elle concourt à des fins pratiques intéressant l'influence française à l'étranger ».

⁶⁴ Fernande Dauriac (1877-1954) est cousine de l'écrivaine Marie Lenéru, qui inspira André Gide pour sa *Symphonie pastorale* ; éditrice et économiste, aux débuts du siècle « assure un trait d'union avec les éléments les plus avancés du féminisme italien, telle Elsa dall'Olio, l'écrivaine Rina Faccio (*alias* Sibilla Aleramo) et les deux filles de Cesare Lombroso, Gina Ferrero et Paola Carrara » (Cedric Meletta, *Jean Luchaire 1901-1946 : l'enfant perdu des années sombres*, Paris, Perrin, 2013, p. 303). Elle divorcera de son époux et se mariera en 1916 avec l'intellectuel italien Gaetano Salvemini.

⁶⁵ Jean Luchaire (1901-1946), qui sera une figure controversée du collaborationnisme, fusillé en 1946, était né à Sienne, pendant un séjour italien de ses parents. Son enfance et son adolescence se déroulent dans le milieu cosmopolite des relations franco-italiennes de Florence. Sur cette période, cf. Leo Ferrero, *Espoirs*, Paris, Rieders, 1935.

Marguerite) sera longue et fructueuse⁶⁶ : les Luchaire entrent en contact avec les majeurs intellectuels italiens de la période⁶⁷. L'institution, que son fondateur définit comme « le consulat intellectuel de France en Italie⁶⁸ », offre une riche bibliothèque d'ouvrages français, propose des conférences, des concerts de musique contemporaine française et italienne⁶⁹ et des revues culturelles⁷⁰. Il devient un passage incontournable pour les écrivains français en visite à Florence, « exerce sa séduction sur des universitaires et des écrivains aussi différents que Romain Rolland, André Gide, Valéry Larbaud ou Jean-Richard Bloch, tous amenés, pour des raisons professionnelles, à venir rendre visite aux Luchaire⁷¹ ».

1.3.2. Rome

La vitalité culturelle de Florence risque de laisser dans l'ombre le reste de l'Italie et, notamment, Rome, capitale politique depuis le 1871⁷². Son rôle politique fait de Rome le siège de la « culture officielle », mais, grâce à sa proximité, la ville entretient avec Florence des échanges fréquents : « pendant les dernières années de *Leonardo* j'allais souvent à Rome et, chaque fois, j'y restais deux ou trois semaines, pour connaître ou revoir des hommes, qui m'ont toujours intéressé, comme les livres⁷³ ». Toujours désireux de nouvelles rencontres, de nombreux intellectuels, en suivant l'exemple de Giovanni

⁶⁶ Cf. Cedric Meletta, *Jean Luchaire (1901-1946) : l'enfant perdu des années sombres*, op. cit., p. 48. « L'expatriation durable des Luchaire témoigne de la vitalité des relations franco-italiennes prise sur l'axe Paris-Florence ».

⁶⁷ Par exemple, Julien Luchaire dirige avec Guglielmo Ferrero la *Rivista delle nazioni latine*, revue fédératrice qui s'occupait d'histoire, de politique et de culture à cheval des deux pays, et en lien avec le reste de l'Europe.

⁶⁸ Julien Luchaire, *Premier rapport sur l'Institut français de Florence au 1^{er} février 1908*, cité par Isabelle Renard, « À l'origine des instituts culturels français à l'étranger : l'Institut français de Florence au début du XX^e siècle », op. cit., p. 94.

⁶⁹ « L'Institut devient de la sorte un “centre de ralliement” selon Romain Rolland, de rencontre et de collaboration entre compositeurs français et italiens », Isabelle Renard, « À l'origine des instituts culturels français à l'étranger : l'Institut français de Florence au début du XX^e siècle », op. cit., p. 91.

⁷⁰ « Sulla falsariga di G. P. Viesseux, Luchaire pubblicherà anche alcune riviste culturali e politiche, orientate essenzialmente verso temi relativi ai due paesi », Isabelle Renard, « “Il Grenoble”. Il primo istituto francese al mondo » in *Antologia Viesseux*, VIII, 22, janvier-avril 2002, p. 15.

⁷¹ Cedric Meletta, *Jean Luchaire (1901-1946) : l'enfant perdu des années sombres*, op. cit., p. 47.

⁷² Cf. Roberto Ridolfi, *Vita di Giovanni Papini*, op. cit., p. 50 : « Se Roma era capitale politica, Firenze era pur sempre la capitale intellettuale d'Italia ».

⁷³ Giovanni Papini, *Passato remoto*, Florence, Ponte alle Grazie, 1994, p. 161. « Durante gli ultimi mesi del *Leonardo* andavo spesso a Roma e mi trattenevo ogni volta due o tre settimane, per conoscere o rivedere uomini, dei quali fui sempre vorace quanto dei libri ».

Papini, quittent Florence pour se rendre à Rome. Là aussi, on retrouve des cafés importants, comme le Caffè Aragno de Via del Corso, fréquenté par les intellectuels italiens et étrangers de passage à Rome, qui aura sa période de gloire après la Première Guerre, lorsque la vie culturelle, aussi par imposition du régime fasciste, se concentrera dans la capitale, au point d'être défini, en 1938, « le *sancta sanctorum* de la littérature, de l'art et du journalisme⁷⁴ ». Mais déjà aux débuts du siècle le Caffè Aragno recouvre un rôle central dans la vie culturelle romaine : dans ses salles passent, en même temps, les représentants de la poésie crépusculaire et du futurisme italien. On y rencontre à la fois Adolfo de Bosis, directeur de la revue *Il Convito* et Giulio Orsini⁷⁵, des philosophes et professeurs de philosophie, comme Giovanni Vailati, Bernardino Varisco, Giacomo Barzellotti, et des jeunes écrivains comme Giovanni Amendola, qui, à la suite de sa rencontre avec Papini, déménagera à Florence, en 1910. Dans le cercle romain, on retrouve aussi Giuseppe Vannicola, qui quitte Florence en 1905, pour occuper l'appartement de Piazza di Spagna d'où il dirige la revue *Prose*. Il rejoint le cercle de Corazzini⁷⁶, tout en gardant les contacts avec les amis florentins. En cette même période, il fait la connaissance d'André Gide, qui fréquente aussi le milieu culturel romain.

1.3.3. Milan

À côté du bouillonnement intellectuel de Florence et du cercle romain, il ne faut pas oublier Milan, « cœur de l'économie et de l'édition industrielles grand public⁷⁷ », mais pas seulement : en vertu aussi de sa position géographique, la ville lombarde joue un rôle de première importance dans la réception et la réélaboration des poétiques provenant du reste de l'Europe, et notamment de la France. Dans les dernières décennies du XIX^e siècle, sur la scène milanaise se développe la *Scapigliatura*, déclinaison italienne de la

⁷⁴ Orio Vergani, *Alfabeto del XX secolo*, Milan, Baldini & Castoldi, 2000. « Il sancta sanctorum della letteratura, dell'arte e del giornalismo ». Sur l'importance du Caffè Aragno dans la vie culturelle romaine, cf. Adone Nosari, *La saletta d'Aragno*, Rome, Società Anonima Editrice Sapienza, 1928.

⁷⁵ Alias Domenico Gnoli, directeur de la bibliothèque Vittorio Emanuele, l'actuelle Bibliothèque Nationale Centrale. Au début du siècle Domenico Gnoli, âgé déjà de plus de soixante ans, publie sous pseudonyme des vers qui semblaient « la tentative innovante d'un jeune » (« il tentativo rinnovatore d'un giovane », Giovanni Papini, *Passato remoto*, op. cit., p. 163) et qui trompent l'entière communauté intellectuelle romaine.

⁷⁶ Cf. Ferdinando Gerra, *Musica, letteratura e mistica nel dramma di vita di Giuseppe Vannicola*, Rome, Bardi, 1978.

⁷⁷ Gino Tellini, *Alle origini della modernità letteraria*, op. cit., p. 41. « Cuore dell'economia e dell'editoria industriale di largo consumo ».

bohème française, dans le cadre plus large du décadentisme européen ; à partir de l'exposition de Brera de 1891, une exposition révolutionnaire pour l'art italien, à Milan on situe également le passage au symbolisme, avec les résultats les plus éminents du divisionnisme, avec les œuvres de Giovanni Segantini, Giuseppe Pellizza da Volpedo, et d'autres. Dans le domaine littéraire et poétique, la revue *Poesia* Filippo Tommaso Marinetti réunit à Milan des tendances novatrices comme celles de Gian Pietro Lucini, qui développe ici sa poétique entre symbolisme et futurisme. La revue a le but de réaliser « un axe Milan-Paris, modelé sur l'axe Florence-Paris ; et stimuler un échange culturel avec les voix les plus autorisées de la littérature et de la critique parisiennes⁷⁸ ». L'avant-garde italienne trouve également dans cette ville industrielle son berceau : les peintres futuristes signent à Milan le *Manifeste de la peinture futuriste* en 1910 ; le mouvement se développe dans la ville lombarde, avec le soutien des intellectuels florentins, jusqu'en 1916, date qui marque le déplacement du mouvement à Rome. Même si au niveau de la presse culturelle Milan apparaît moins vivace que Florence, il ne faut pas oublier sa centralité dans les rapports de la culture italienne avec le reste de l'Europe.

⁷⁸ Maria Pia de Paulis, « *Poesia* (1905-1909) ou la formulation d'une organisation moderne de la culture », *Chroniques italiennes*, 50/51, février-mars 1997, p. 6.

2. La première réception d'André Gide (1895-1918)

Antoine Fongaro, dans la préface à sa *Bibliographie de Gide en Italie*, sépare les premières années de la réception d'André Gide en Italie dans les deux sous-périodes suivantes : 1895-1908 et 1909-1919. Il souligne la différence, sur une base quantitative, entre une première période, où la diffusion de Gide en Italie demeure très limitée, et une deuxième, marquée par la pleine activité des jeunes intellectuels florentins qui animent la « saison des revues » : « un élargissement notable du public de Gide en Italie va être provoqué par l'entrée sur la scène littéraire d'une nouvelle génération d'écrivains, dont les plus actifs sont des Florentins, et qui se caractérise par son dynamisme et son ouverture aux courants européens⁷⁹ ». Même s'il ne le déclare pas ouvertement, la ligne de partage que Fongaro choisit est la fondation de la revue *La Voce* (qui coïncide, d'ailleurs, avec la fondation de *La Nrf* en France) ; cependant, il affirme qu'« en toute rigueur, il faudrait faire commencer cette seconde étape de la diffusion de l'œuvre de Gide en Italie en 1903, date des débuts de la revue *Leonardo* », revue animée par les mêmes auteurs de *La Voce*. Par rapport à ce choix de Fongaro, nous avons décidé de remonter encore plus en arrière, en débutant notre étude en proximité de la fondation de *Il Marzocco* : ancêtre et père noble des revues de la modernité⁸⁰, *Il Marzocco* est la première revue italienne qui s'occupe diffusément de la lecture et de la diffusion de Gide. Le début de la Première Guerre, en 1915 pour l'Italie, empêche les communications et les échanges culturels, engage les écrivains eux-mêmes dans la participation aux combats, et marque la fin de plusieurs revues. Nous n'avons pu repérer aucune citation du nom de Gide au cours du conflit ; la réception reprendra, après la guerre, dans un contexte différent.

En cette même période se situent les premiers voyages de Gide dans la péninsule : les rapports biographiques de Gide avec le milieu culturel italien influencent de façon majeure sa réception. La connaissance de Gide en Italie étant encore très limitée, l'auteur se fait promoteur de son œuvre⁸¹, en prenant contact avec ses homologues italiens, il les

⁷⁹ Antoine Fongaro, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁰ Le 12 juin 1908, en réfléchissant au projet de *La Voce*, Giuseppe Prezzolini écrit, dans une lettre à Alessandro Casati : « Sprovvisto di fantasia poetica, non so immaginare mostri e chimere. Amo meglio partire da un animale esistente; e nella attuale fauna periodica italiana, il tipo che ho davanti agli occhi è *Il Marzocco*. Togliere a questo i suoi lettori: ecco la finalità pratica immediata », in Giuseppe Prezzolini – Alessandro Casati, *Carteggio*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1990, p. 19.

⁸¹ Cf. Antoine Fongaro, *op. cit.*, p. 15 : « il est probable qu'il a été lui-même son propre propagandiste ».

rencontre à Florence, il entreprend des correspondances. Nous allons d'abord reconstruire ces rapports directs de Gide avec l'Italie, pour ensuite passer à la description de notre corpus d'articles et à son analyse.

2.1. Les premiers voyages de Gide en Italie

Les années du début de la réception de Gide coïncident assez précisément avec les premiers voyages de l'écrivain français en Italie. À partir de 1894⁸², l'écrivain se rend fréquemment sur le sol italien, comme la chronologie de ses séjours⁸³ le confirme. Florence, Rome, Naples, la Sicile reviennent très souvent dans son journal et dans ses correspondances, en tant que destinations ou étapes de nombreux voyages. Florence, notamment, devient le lieu privilégié des contacts avec les intellectuels italiens qui seront les acteurs de sa première réception. Au fil des années, le regard de l'écrivain sur l'Italie évolue également ; si, lors de ses premiers voyages, la péninsule était enrobée d'une couche d'exotisme, au fur et à mesure elle devient un endroit de résidence et de travail. Au cours de ses deux premiers voyages, au printemps 1894 et à l'automne de la même année, Gide, jeune écrivain touriste, est influencé par les échos des voyageurs qui l'ont précédé dans les Grands Tours du siècle passé. En revanche, en 1895-1896, au cours de son voyage de noces avec Madeleine et pendant son séjour romain de 1898, Gide ouvre son regard à l'espace géographique qu'il fréquente, qui devient aussi un sujet de création littéraire ; en même temps, il entre en contact avec les intellectuels italiens. Au cours des premiers quinze ans du siècle, Gide se rend fréquemment en Italie ; le pays n'est plus seulement une destination exotique, mais devient surtout un lieu d'échange.

⁸² En cette année Gide se rend deux fois en Italie. À la fin de 1893 il part avec Paul-Albert Laurens ; après s'être longuement attardés en Afrique du Nord, les deux voyageurs débarquent à Syracuse, puis à Naples, à Rome et à Florence. Cf. Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide, II*, Paris, Gallimard, 1957, p. 314-330. En septembre 1894 il accomplit un court séjour en Lombardie. Pendant ces deux voyages, Gidese comporte en jeune écrivain touriste, influencé par les échos des Grands Tours du siècle passé.

⁸³ Les séjours sont détaillés dans la chronologie d'André Gide en Italie proposée par le *Bulletin des amis d'André Gide* (dorénavant : BAAG), IX, 32, octobre 1976, p. 20-22. Nous rappelons ici les principaux : avril-juin 1894 (dix semaines à Naples, Rome et Florence), septembre 1894 (dix jours à Lecco, Milan et Côme), décembre 1895-février 1896 (dix semaines à Florence, Rome, Naples), avril-mai 1897 (trois semaines à Rome, Naples, Ravello, Florence), janvier-avril 1898 (quatorze semaines à Rome, Assise, Venise), mars-avril 1909 (six semaines à Rome), mars-avril 1912 (huit semaines à Florence et alentours), septembre-octobre 1912 (cinq semaines Florence et Adriatique), avril-mai 1913 (six semaines à Florence et Rome), juillet août 1913 (trois semaines), mars 1914 (deux semaines à Florence).

2.1.1. D'une destination exotique à un lieu de travail (1894-1898) : l'amitié avec Angiolo Orvieto et *Il Marzocco*

Lors de ses voyages de 1894, l'Italie et ses habitants n'avaient été qu'une toile de fond pour le jeune écrivain, et Gide n'avait pas croisé d'écrivains italiens, à l'exception du poète et peintre florentin Roberto Pio Gatteschi⁸⁴. Avec ce dernier, Gide établit une correspondance qui dure tout au long de sa vie⁸⁵. C'est lors de son voyage de noces en 1895 qu'il entreprend les premiers contacts avec le milieu intellectuel italien. Dans *L'Immoraliste*, Gide prête au personnage de Michel ce qu'est, probablement, son souvenir de l'arrivée en Italie, vécue comme un instant de renouveau : « Cette descente en Italie eut pour moi tous les vertiges d'une chute. Il faisait beau [...] il me semblait quitter l'abstraction pour la vie, et bien que nous fussions en hiver, j'imaginais partout des parfums⁸⁶ ». Comme Claude Martin l'observe, « ce second séjour italien est bien vécu par André Gide comme une renaissance, une renaissance voulue et attendue⁸⁷ ». Pendant ce séjour, Gide s'installe avec son épouse à la pension Girard, où il fait plusieurs nouvelles rencontres⁸⁸. À Florence, il visite les musées et se promène le long du fleuve Arno, avec Madeleine ou avec Fédor Rosenberg, connu à la pension Girard ; il écrit à Marcel Drouin : « Délicieuse Florence, ville de passé grave et de gloire passée, sur les collines, entre les oliviers argentés, les cyprès sombres font comme des allées de cimetière, et quand le ciel s'éclaircit ou se dore, ces collines autour de Florence ont la douceur silencieuse et sérieuse qui te plairait⁸⁹ ».

Sa signature apparaît pour la première fois à la date du 26 décembre 1895 dans les cahiers des associés du Gabinetto Vieusseux⁹⁰ : Gide intègre très vite les habitudes des

⁸⁴ Cf. Claude Martin, *op. cit.*, p. 103-104.

⁸⁵ La BLJD conserve cinq lettres de Gatteschi à Gide, , γ 244-245.

⁸⁶ André Gide, *L'Immoraliste, Romans et récits I*, Pierre Masson (éd.), Paris, Gallimard, 2009 (dorénavant *RRI*), p. 678. En 1950, dans sa dernière conférence, prononcée à Naples, Gide rappelle : « Nous venions de Suisse, mais ne descendions pas du Saint-Gothard. L'entrée en Italie par le passe de la Maloja, par l'Engadine, est, je crois, plus saisissante encore. On a laissé derrière soi Sils Maria où Nietzsche rongea son frein, l'austérité, la rigueur des glaciers ; et, presque soudain, on découvre la grâce, le plaisir de vivre et l'aisance », « À Naples. Reconnaissance à l'Italie », *BAAG*, n° 32, p. 11.

⁸⁷ Claude Martin, *La Maturité d'André Gide*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 97.

⁸⁸ André Gide, « À Naples. Reconnaissance à l'Italie », *op. cit.*, p. 12-13. « Notre équipage, à Florence, fit sensation. Nous descendîmes à la très aimable pension de famille Girard, au Lung'Arno Acciaiuoli. On faisait table commune et aux repas se retrouvaient un député belge et sa femme, un livonien orientaliste qui devint par la suite notre compagnon assidu, plus deux Américaines fort belles ».

⁸⁹ Lettre d'André Gide à Marcel Drouin, citée par Claude Martin, *op. cit.*, p. 101.

⁹⁰ Volume 14, p. 220, consultable sur le site web du Gabinetto Vieusseux (identifiant photo : A0000226).

intellectuels florentins. Il rencontre à nouveau Gatteschi⁹¹, qu'il fréquente et avec lequel il partage de nombreuses conversations de littérature, et qui lui présente Angiolo Orvieto, qui venait de fonder *Il Marzocco*⁹². Des quelques lettres échangées avec Orvieto entre 1896 et 1899⁹³ ressort l'intérêt de Gide pour l'expérience de la nouvelle revue florentine : tout en déclinant l'invitation à y contribuer⁹⁴, il participe aux activités du *Marzocco* en assurant la liaison avec d'autres intellectuels français⁹⁵. En juillet 1896 Gide remercie Orvieto de lui avoir envoyé un volume de ses vers, qu'il dit avoir beaucoup appréciés ; de son côté, Gide lui-même envoie les *Feuilles de route* à Angiolo Orvieto, pour qu'il les présente dans sa revue⁹⁶, en se déclarant ensuite « très flatté que le *Marzocco* en croie certaines pages assez intéressantes pour être citées à vos lecteurs⁹⁷ ». L'échange entre Gide et Orvieto se joue sur une admiration réciproque, un rapport de parité et de convenance mutuelle. Finalement, Angiolo Orvieto décide de présenter l'auteur à son public ; *Il Marzocco* devient ainsi le premier lieu de réception de Gide en Italie, la première revue qui parle régulièrement de l'auteur français et de ses œuvres. Le dialogue entre les deux écrivains se poursuit toujours sur des tons très amicaux : « mon cher poète », « cher poète ami », sont deux des épithètes par lesquels Gide salue Orvieto, qu'il ne cesse pas d'inviter à Paris ou auquel il promet des rencontres à Florence, avec tout son

⁹¹ Cf. André Gide, *Journal I (1887-1925)*, Éric Marty (éd.), Paris, Gallimard, 1996 (dorénavant, *JII*), p. 204 : « Vu ce matin Roberto Gatteschi, qui me parle de son désir de fonder une revue internationale, de son volume de vers, d'un autre encore, de son roman. [...] À Paris, il serait immanquablement du *Mercure*... ».

⁹² André Gide, « À Naples », *op. cit.*, p. 13. « C'était l'époque glorieuse du *Marzocco*, qui m'accueillit à bras ouverts, en tant que représentant français de la culture ».

⁹³ Les lettres de Angiolo Orvieto ne nous sont pas parvenues. Ils nous restent sept lettres d'André Gide à Orvieto, publiées dans Marie-José Tosi, « André Gide e Angiolo Orvieto », *Studi francesi*, XXIX, 86, mai-août 1985, p. 303-309.

⁹⁴ Cf. lettre de André Gide à Angiolo Orvieto, 21 février 1896, *ibid.*, p. 307 : « J'ai vainement tâché d'écrire quelque chose de satisfaisant sur Paul Verlaine ; peut-être me sera-t-il toute ma vie impossible de parler d'une chose d'actualité. J'ai noirci pages sur pages mais les ai tout aussitôt après déchirées, les jugeant indignes du *Marzocco* et de moi ».

⁹⁵ « Camille Mauclair m'a répondu. Si vous devez le publier en français, je pense que vous pourrez obtenir de lui quelques articles », *ibidem*.

⁹⁶ Cf. Lettre d'André Gide à Angiolo Orvieto, *ibid.*, p. 307-308. « Je me suis résolu à faire imprimer en un petit volume mes impressions de voyage (Italie et Afrique) — où se trouvent en effet quelques pages sur nos rencontres à Florence ; ce petit volume je vous l'enverrai dès que je l'aurai moi-même (j'en corrige à présent les épreuves), et non seulement je ne serai pas fâché — mais au contraire très flatté que le *Marzocco* en croie certaines pages assez intéressantes pour être citées à vos lecteurs »,

⁹⁷ Lettre d'André Gide à Angiolo Orvieto du 20 avril 1897, *Ibidem*.

cercle⁹⁸. Au cours de ce même voyage, le 28 décembre 1895, Orvieto présente Gide à Gabriele D'Annunzio. La rencontre est décrite dans les *Feuilles de route (1895-1896)* :

29 décembre. [...] Après le dîner, j'ai rejoint Roberto Gatteschi aux arènes où nous devons retrouver D'Annunzio. Celui-ci arrive vers 10 heures et, une heure après, nous quittons le cirque avec Orvieto qui me présente à son ami. Nous allons ensemble au Gambrinus ; [...] [D'Annunzio] est auprès de moi et parle avec une bonne grâce charmante, sans, me semble-t-il, se préoccuper beaucoup de son personnage [...]. Son regard est un peu froid ; il est un peu cruel, peut-être, mais peut-être est-ce l'apparence de sa délicate sensualité qui me le fait ainsi paraître⁹⁹.

Comme Claude Martin le rappelle, «à trente-deux ans, D'Annunzio est alors une gloire internationale¹⁰⁰» ; Gide lui reconnaîtra ce rôle, tout en gardant une certaine distance. Bien qu'au cours des années les deux écrivains se rencontrent à plusieurs reprises, Gide ne développera jamais une véritable admiration ni un enthousiasme authentique pour l'écrivain italien¹⁰¹. En tout cas, la rencontre est significative, D'Annunzio étant une figure de premier plan dans le cadre de la littérature italienne contemporaine ; les deux écrivains se rencontrent à nouveau plusieurs fois¹⁰² au cours de ce deuxième séjour florentin de Gide, qui donne une nouvelle impulsion à la diffusion de ses œuvres en Italie. Après Florence, les époux visitent Rome, Naples, la Sicile, puis ils gagnent la Tunisie, d'où ils rentrent en France.

Gide renouvelle ces liens pendant ses voyages de 1897 et 1898. En 1897, il part avec Madeleine ; comme la correspondance de Gide le démontre, les deux époux passent par Gênes, Rome et Naples ; ils séjournent à Ravello, ville qui sera le théâtre de certaines

⁹⁸ Cf. *ibidem* : « Saluez de ma part ceux de vos amis qui se souviennent encore de moi ; je ne crois pas avoir oublié aucun d'eux – ni M. Gargano ni M. Garoglio, ni surtout Gatteschi que j'ai eu l'occasion de plus connaître ».

⁹⁹ André Gide, *II*, p. 206.

¹⁰⁰ Claude Martin, *op. cit.*, p. 104.

¹⁰¹ Dans sa dernière conférence à Naples, en évoquant sa rencontre avec l'auteur italien, il rappelle surtout ses plagiats présumés d'œuvres françaises : « que D'Annunzio ait donné comme de lui des phrases, des pages entières de Maeterlinck, de Péladan surtout, de moi-même, c'est ce qu'il ne niait point ; il prétendait qu'il en avait le droit, arguant pour toute défense : "qu'importe ! Si je leur ai donné le rythme !" C'était dit [...] avec tant d'assurance, avec une telle autorité, que les accusateurs battaient en retraite », André Gide, « Reconnaissance à l'Italie », *Souvenirs et voyages*, Pierre Masson (éd.), Paris, Gallimard, 2001 (dorénavant, SV), p. 985.

¹⁰² Cf. André Gide, *II* : « 1^{er} janvier 1896. [...] Au soir, rencontre avec D'Annunzio chez Giacosa » (p. 208) ; « 3 janvier. Déjeuner avec D'Annunzio » (*ibidem*) ; « 6 janvier. On parle d'hygiène avec D'Annunzio » (p. 209).

scènes de *L'Immoraliste* ; ensuite, ils passent par Florence. En 1898, en revanche, Gide se rend à Rome, où il séjourne pendant plusieurs semaines ; il est parti avec l'objectif de se concentrer sur *Saül*. Comme il l'écrit à Henri Ghéon¹⁰³, l'Italie a perdu tout son charme exotique : elle est devenue désormais un lieu de travail.

Même à distance, les contacts de Gide avec l'Italie continuent sans interruption. Lorsque, en 1897, *Il Marzocco* propose aux intellectuels étrangers une enquête sur l'état de la littérature italienne contemporaine et de sa réception à l'étranger¹⁰⁴, Gide répond avec enthousiasme¹⁰⁵. Dans la petite introduction qui précède sa réponse, Gide est présenté comme « auteur de deux livres remarquables, *Le Voyage d'Urien et les Paludes* et *Les Nourritures terrestres*. Il a été plusieurs fois en Italie et il aime passionnément notre pays¹⁰⁶ ». Gide admet que sa connaissance du sujet est « loin d'être assez complète », mais il craint aussi que « la plupart de nos littérateurs soient encore moins que moi aptes à y répondre¹⁰⁷ ». Il rappelle ses séjours florentins et ses rencontres avec les écrivains italiens. Ensuite, Gide cite Gabriele D'Annunzio (qui, d'ailleurs, est l'un des sujets récurrents de la quasi-totalité des réponses) auquel il reconnaît le mérite d'avoir permis à l'Italie de sortir de l'ombre et d'avoir attiré à nouveau le regard international sur la littérature italienne. Mais, contrairement à la plupart des autres auteurs, Gide vise à mettre en valeur la jeune génération : comme « l'Italie est maintenant écoutée », il s'attend à d'autres nouveautés, car « on ne peut croire qu'une personnalité comme celle de Mr. D'Annunzio soit isolée dans un pays, et l'on a raison ; les grands hommes ne

¹⁰³ Cf. la lettre d'André Gide à Henri Ghéon du 1^{er} février 1898, in André Gide – Henri Ghéon, *Correspondance, I et II*, Jean Tipy (éd.), Paris, Gallimard, 1976 (dorénavant, *Corr. Ghéon*), I, p. 150 « Vous avez raison, cher ami, lorsque vous dites : “La société italienne n'est plus assez différente de la nôtre pour le retenir”. C'est pour cela que j'ai fui courageusement celle des nègres et que je m'établis à Rome pour l'hiver. Le projet de nouvelles feuilles de route a complètement disparu : il s'agit avant tout de venir à bout du *Saül* ».

¹⁰⁴ Des cinquante-quatre réponses publiées, trente-cinq proviennent de la France.

¹⁰⁵ *Il Marzocco*, II, 49, 9 janvier 1898, p.n.n. [3-4]. Cf. aussi la lettre d'André Gide à Angiolo Orvieto in Marie-José Tosi, « André Gide e Angiolo Orvieto », *op. cit.*, p. 308 : « Cher poète et ami, j'ai répondu ce matin à l'intéressant interview du *Marzocco* ; j'espère que ma réponse ne parviendra pas trop tard. Je ne sais pas par quelle attention toute particulière j'ai reçu deux feuilles d'interrogations ; je me suis permis d'en envoyer une à notre jeune romancier Hugues Rebelle, dont le puissant roman *La Nichina* peut vous montrer qu'il connaît excellemment l'Italie ».

¹⁰⁶ *Il Marzocco*, II, 49, 9 janvier 1898, p.n.n. [3-4]. « Autore di due notevoli libri, *Le Voyage d'Urien et les Paludes* et *Les Nourritures terrestres*. È stato più volte in Italia e ama appassionatamente il nostro paese ». Aujourd'hui la réponse de Gide est republiée in André Gide, *Essais critiques*, Pierre Masson (éd.), Paris, Gallimard, 1999 (dorénavant, *EC*), p. 3-4.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

tombent sur aucun sol à la manière des aérolithes¹⁰⁸ ». Il reconnaît à D'Annunzio sa valeur, mais regarde surtout à son héritage : « son exemple servira à toute votre jeunesse littéraire, lui montrant que l'Italie peut encore produire, et forçant l'Europe à montrer qu'elle peut encore l'écouter ».

2.1.2. Gide et les intellectuels italiens (1909-1918) : la naissance d'un réseau culturel

La familiarité de Gide avec l'Italie s'intensifie au tournant de siècle. L'écrivain français établit d'autres échanges épistolaires avec les protagonistes de la saison des revues. Les jeunes auteurs souvent prennent l'initiative de contacter Gide, désormais plus âgé et célèbre. C'est le cas de Giovanni Papini¹⁰⁹, qui, à travers le peintre belge Henry De Groux, entame avec Gide une longue correspondance, à partir de 1903. En 1907, Gide entre également en contact avec Giuseppe Vannicola, qui sera l'une des figures les plus remarquables de sa réception italienne. Entre 1909 et 1915, Gide séjourne à plusieurs reprises dans la péninsule. Lors de ces voyages, il concrétise les échanges épistolaires en de véritables rapports d'affaires ou d'amitié. Pendant la guerre, bien évidemment, les voyages s'arrêtent.

Lorsque, en 1908-1909, *La Voce* et *La Nrf* sont fondées, au même moment, les rapports de Gide avec les intellectuels italiens deviennent également une occasion de diffusion et d'échange réciproque entre les deux revues¹¹⁰. Le 2 mars 1909, Gide note dans son *Journal* : « départ pour Rome au comble de l'exaltation¹¹¹ » ; il rejoint la famille Van Rysselberghe¹¹². À cette occasion il rencontre pour la première fois Giuseppe

¹⁰⁸ André Gide, « Réponse à l'enquête sur l'art et la littérature », *Il Marzocco*, II, 49, 9 janvier 1898, p.n.n. [3-4].

¹⁰⁹ André Gide et Giovanni Papini échangent dix-neuf lettres, dont treize de Gide à Papini et six de Papini à Gide, entre 1903 et 1921 conservées à la BLJD et à la Fondazione Primo Conti à Fiesole, et publiées in Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, Lyon, Centre d'études gidiennes, 1982. Nous détaillons cet échange dans le chapitre consacré à cet auteur.

¹¹⁰ Gide demande l'aide de Papini et Vannicola pour trouver de nouveaux abonnés ; les deux écrivains en parlent souvent dans leurs lettres, cf. par exemple, la lettre de Giuseppe Vannicola à André Gide du 3 septembre 1909 : « Vi mandai iersera, all'indirizzo di Parigi, una carta col nome di un nuovo abbonato per la *Nouvelle Revue française* », cité in Ferdinando Gerra, *op. cit.*, p. 117.

¹¹¹ André Gide, *Jl*, 2 mars 1909, p. 608.

¹¹² Cf. Auguste Anglès, *Gide et le premier groupe de La Nrf*, Paris, Gallimard, 1978-1986, p. 138. « Elle [Maria Van Rysselberghe] l'avait accueilli à son arrivée à Rome le 3 mars à 6 heures. Dès le lendemain elle avait trouvé une chambre Via Sistina, 86, non loin de chez elle et loué un piano [...]. Il la mit au courant de l'extraordinaire société italo-russe dans laquelle il avait été introduit ».

Vannicola, dont il se souviendra comme de son « premier compagnon sur cette terre italienne si belle¹¹³ » ; l'écrivain italien l'introduit dans son cercle romain. Pendant son séjour, Gide tient une conférence sur *Dostoïevski d'après sa correspondance*, organisée par Vannicola et son ami Michail Nikolaevič Semenov (ou Semionof), un écrivain russe¹¹⁴ ; la conférence est annoncée et recensée dans *La Vita* et Gide lui-même en parle à Jacques Copeau¹¹⁵. Gide, parti pour Rome dans le but de corriger les épreuves de *La Porte étroite*, se dit « distrait, dépossédé », et il n'arrive pas à travailler : « de tout ce voyage je n'aurai remporté que ceci de bon : l'amitié de Vannicola¹¹⁶ », écrit-il. Au cours de ce même séjour, Gide fait également la connaissance, lors d'un dîner¹¹⁷, « d'un jeune sculpteur français de peu d'étoffe, et surtout d'un religieux du Mont-Cassin (un abonné!)... avec qui je dois déjeuner ce matin et dont la figure emplit ma pensée depuis hier¹¹⁸ ». La figure de ce religieux, Dom Gresnitsch, revient plusieurs fois dans la correspondance de cette période. Un témoignage majeur est offert par l'un des *Cahiers de la Petite Dame* :

[Gide] nous raconte qu'il a fait une visite à son traducteur d'ici, qui l'a mené dans une extraordinaire société russe compliquée, étrange, où il a rencontré une étonnante figure de religieux du mont Cassin ; un être jeune, beau (celui dont Denis a fait le portrait [...]) qui, dans ce milieu lâché, promène une candeur, une pureté, avec un intérêt passionné pour toutes les questions – très première partie des Karamazof, très Dostoïevski depuis les propos échangés jusqu'aux gens qui dorment sur les divans¹¹⁹.

¹¹³ André Gide in *Vannicola ultimo bohémien d'Italia*, Naples, Casella, 1923, p. 15. Le rapport entre Gide et Vannicola est détaillé dans le chapitre consacré à l'auteur.

¹¹⁴ Né à Moscou en 1873, mort à Naples en 1952, Semenov accomplit des nombreux voyages et séjours en Europe. À Paris il collabore occasionnellement avec le *Mercure de France*. Comme lui-même l'explique dans ses mémoires, il prend contact avec Giuseppe Vannicola et Giovanni Amendola sous conseil du poète Jurgis Baltrušaitis, qui les connaissait (cf. *Bacco e Sirene. Memorie di M. N. Semenov*, Rome, De Carlo, 1950).

¹¹⁵ Cf. Lettre d'André Gide à Jacques Copeau, 26 mars 1909 : « Vendredi je lis mon article sur D. au cercle russe », in André Gide – Jacques Copeau, *Correspondance*, I et II, Jean Claude (éd.), Paris, Gallimard, 1987 et 1989 (dorénavant, *Corr.Copeau*) I, p. 310.

¹¹⁶ Lettre d'André Gide à Jacques Copeau, 28 mars 1909, *ibid.*, p. 312-313.

¹¹⁷ Cf. Frank Lestringant, *André Gide l'inquisiteur. I*, Paris, Flammarion, 2011, p. 638-639 : « Le 9 mars il y eut une soirée inoubliable au restaurant Ranieri, avec Séménoff, Vannicola, un dénommé Sainte [...], un jeune sculpteur français insupportable de prétention, et surtout dom Adalberto Gresnitsch, bénédictin d'origine hollandaise, trente-deux ans comme Vannicola, mais beau comme un ange, ami de Maurice Denis et abonné à *La Nrf* ».

¹¹⁸ Lettre d'André Gide à Jean Schlumberger, 9 mars 1909 in André Gide – Jean Schlumberger, *Correspondance (1901-1950)*, Pascal Mercier et Peter Fawcett (éds.), Paris, Gallimard, 1993 (dorénavant, *Corr. Schlumberger*), p. 178-179.

¹¹⁹ Maria Van Rysselberghe, *Le Cahier III bis de la Petite Dame*, Paris, Gallimard, 2012, p. 138-139.

Invité par Dom Gresnitsch et convaincu par Vannicola, qui y avait accompli quelques mois de noviciat, Gide se rend à l'Abbaye de Mont-Cassin pour un court séjour de méditation. En attente de partir, il écrit à Jean Schlumberger : « Ne me blaguez pas d'aller au Mont-Cassin ; n'y êtes-vous pas allé vous-même et n'est-il pas naturel de souhaiter d'y demeurer quelques jours, ainsi que je vois faire autour de moi par Vannicola, Semionof, ou quelques autres dès qu'ils ont quelque soif de repos?¹²⁰ ». Gide séjourne à Mont-Cassin entre le 30 mars 1909 et le 6 avril 1909¹²¹ ; il écrit à Jacques Copeau :

L'étrange vie que je mène ici! Quelle étrange antithèse avec Rome et quelle âme de caoutchouc je me sens. Le prieur a permis que je prenne mes repas avec la communauté (et non dans la salle réservée aux laïques) ; vous vous amuseriez à me voir, en quarantième, entouré par 39 Bénédictins qui m'intimidaient furieusement, n'étaient quelques figures extrêmement sympathiques qui viennent après le repas fumer des cigarettes sur la terrasse de ma chambre et me demander de leur raconter tout ce que je sais sur Oscar Wilde¹²².

Mise à part cette parenthèse de Mont-Cassin, Gide est désormais intégré dans le milieu florentin et romain ; il a désormais ses points de référence en Italie, qui lui ouvrent de nouvelles possibilités de rencontre, non seulement dans le domaine littéraire, mais, plus largement, dans la vie de la culture et de l'art italien.

En mars 1912, André Gide, à Marseille sur le point de s'embarquer pour la Tunisie, note dans son *Journal* : « Ce matin, une charmante lettre de Papini, me peignant Vannicola pauvre et malade, et déjà je cinglais vers Florence¹²³ ». Il arrive à Florence le 8 ou 9 mars et il y reste presque deux mois ; Henri Ghéon le rejoindra le 16 avril. Le séjour italien assume de plus en plus la fonction d'un exutoire pour Gide, notamment au cours de ses crises créatives ; à cette occasion, en difficulté avec la rédaction des *Caves du*

¹²⁰ Lettre d'André Gide à Jean Schlumberger, 23 mars 1909, *Corr. Schlumberger*, p. 190-191.

¹²¹ Cf. Frank Lestringant, *André Gide l'inquieteur*, I, *op. cit.*, p. 639.

¹²² Lettre d'André Gide à Jacques Copeau, 1 ou 2 avril 1909, *Corr. Copeau*, I, p. 314.

¹²³ André Gide, *JII*, vendredi 23 février 1912, p. 722. La lettre à laquelle Gide fait référence est la lettre de Papini du 21 février 1912, qui se concluait ainsi : « Vannicola est ici. Il est très mal : malade et sans argent. Nous l'aidons autant que nous pouvons et il tache de travailler », in Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, *op. cit.*, p. 47.

Vatican¹²⁴, Gide retrouve à Florence l'énergie nécessaire à poursuivre son travail¹²⁵. Au fil des années, l'Italie aura, de plus en plus, un rôle de lieu propice à l'écriture¹²⁶. Gide partage la vie des écrivains florentins et leurs habitudes, comme Auguste Anglès le remarque :

Vannicola, malgré sa « déchéance », était fréquentable et même publiable, puisque les lecteurs de la revue apprirent par lui à la fois la mort et l'importance du poète Giovanni Pascoli¹²⁷. Au café Lapi, on rencontrait Papini, ses amis de *La Voce* et leurs confrères italiens. Des relations se nouèrent avec les quelques chercheurs ou littérateurs en herbe qui formaient l'équipe de l'Institut Français [...] au cours des déambulations, ou dans les trattorie populaires, fusaient les anecdotes, les idées, les projets¹²⁸.

Dans son *Journal*, Gide ne fait pas mention des rencontres faites, mais nous pouvons les reconstruire grâce à d'autres sources. Nous savons, par exemple, qu'il reprend ses fréquentations avec l'entourage de *La Voce*¹²⁹, que Papini lui présente la poétesse Sibilla Aleramo¹³⁰, qu'il fait la rencontre de Ardengo Soffici. L'écrivain italien témoigne de cette rencontre dans un passage de son journal qu'il publie également dans *Lacerba* :

Je trouve dans un vieux journal, à la date du 15 mars 1912, cette notation qui me plaît de garder : J'ai passé quelques heures avec l'écrivain français A. G. On a parlé de choses très importantes. Entre autres, de comment il faut désormais considérer l'art dans sa pureté, uniquement dans sa genuinité expressive. Ce qu'on appelle une grande œuvre d'art se compose de plusieurs éléments – éléments temporels – logiques, morales, civiques, pratiques, peut-être utilitaires. Mais ce qui compte est sa musicalité. Et pour musique je ne

¹²⁴ Le 7 février, il avait noté dans son *Journal* : « Rien ne peut exprimer la lassitude de ma pensée » (*Jl*, 8 février 1912, p. 712) ; le 8 mai, en se souvenant du séjour à Florence : « J'étais encore si fatigué, et réduit à si peu de chose, que Vannicola et Papini, que j'ai vu dès les premiers jours, se demandaient de quoi j'avais été victime », *Jl*, 8 mai 1912, p. 728.

¹²⁵ Valéry Larbaud écrit à Gide une carte postale en 1931 avec le texte suivant : « De Marina di Pisa et des bords de l'Arno, où M. de Putouarey et Lafcadio Wluiki ont été baptisés il y a près de vingt ans, je vous envoie mon fidèle et affectueux souvenir », Valéry Larbaud, *Lettres à André Gide*, Maastricht, Stols, 1948 (dorénavant, *Corr. Larbaud*), p. 215.

¹²⁶ En 1914, en déplorant le climat « engourdissant » de Cuverville, en 1914, Gide affirme qu'il travaille « contracté et faisant effort pour retrouver ou maintenir une ferveur que [...] à Florence, par exemple, j'avais facile et naturelle », *Jl*, p. 792.

¹²⁷ La *Nrf* publie en mai 1912 un article de Vannicola au sujet de Giovanni Pascoli.

¹²⁸ Auguste Anglès, *Gide et le premier groupe de La Nrf*, op. cit., p. 331.

¹²⁹ Voir notamment André Gide – Jacques Rivière, *Correspondance 1909-1925*, Pierre de Gaulmyn, Alain Rivière, Kevin O'Neill et Stuart Barr (éds.), Paris, Gallimard, 1998 (dorénavant *Corr. Rivière*), p. 319-326. Encore une fois, le séjour est absent du *Journal*, sauf pour une notation concernant Vannicola. Dans le *Journal*, à la date du 19 avril, le récit d'une soirée passée avec Valéry Larbaud, Henri Ghéon et Giuseppe Vannicola est reporté (*Jl*, p. 725).

¹³⁰ Cf. « Omaggio degli scrittori italiani a André Gide », *La fiera letteraria*, IV, 50, 11 novembre 1949.

veux pas dire la sonorité ou la mélodie, mais cet état de l'âme, état élémentaire, en harmonie avec toutes les choses, désintéressé, loin de toute contingence. Je ne sais pas si G., qui tout de même a écrit « grand poète, ne veut rien dire : c'est être un pur poète, qui importe... »¹³¹, je ne sais pas si G. m'a compris parfaitement, concrètement. (G., homme de talent, m'a paru presque un dilettante ; que signifie-t-elle son intimité avec *?). En tout cas il m'a paru frappé, et – lorsqu'on s'est quittés en place S. Firenze – il m'a serré la main avec ces mots : ça fait du bien, de temps en temps, d'expliquer sa raison d'être à quelqu'un d'autre¹³².

Dans sa description, Soffici démontre une certaine familiarité avec Gide, mais aussi une dose d'ironie à son égard. Il remarque les affinités esthétiques qui le rapprochent de l'écrivain français, mais aussi les différences qui les séparent. Ce témoignage démontre, à la fois, la présence de l'auteur français auprès du cercle florentin et l'attitude ambiguë de certains de ses membres.

Désormais, loin de toute attitude touristique, dans ses lettres aux correspondants français Gide ne parle que de ses relations italiennes, de son travail ou des nécessités de *La NRF*. À la fin du mois d'avril 1912, Gide quitte Florence ; Valéry Larbaud, qui était avec lui, écrit à Gide les dernières nouveautés de ses amis florentins, auprès desquels Gide l'avait introduit : Larbaud devient un élément de lien, un pont entre Gide et Florence. En mai, *La Voce* publie l'un des premiers articles italiens consacrés à Gide, sûrement par impulsion de l'écrivain lui-même, qui garde avec la revue des contacts fructueux jusqu'à la guerre¹³³.

¹³¹ La citation, tiré de *La Porte étroite*, est la même que Dino Campana rajoutera en épigraphe du manuscrit de *Il più lungo giorno*.

¹³² Ardengo Soffici, « Giornale di bordo », *Lacerba*, I, 15, 1^{er} août 1913, p. 167-169, aujourd'hui cf. Ardengo Soffici, *Giornale di bordo*, in *Opere*, IV, Florence, Vallecchi, 1961, p. 108. « Trovo in un vecchio diario interrotto, sotto la data 15 marzo 1912, questa nota che mi piace salvare : Passato qualche ora in compagnia dello scrittore francese A. G. Abbiamo parlato di cose assai importanti. Fra l'altro di come l'arte debba essere considerata ormai nella sua purezza, unicamente nella sua genuinità espressiva. Ciò che si dice una grande opera d'arte si compone di più elementi – elementi temporali – logici, morali, civici, pratici, utilitari magari. Quello che importa però è la sua musicalità. E per musica non si deve intendere sonorità o melodia, ma quello stato in cui si trova a volte l'anima, stato elementare, armonico con tutte le cose, disinteressato, estraneo a ogni contingenza. Non so se il G., che pure ha scritto "essere un grande artista non significa nulla, essere un puro artista, ecco ciò che importa", non so se il G. mi abbia capito perfettamente, concretamente. (G., uomo di talento, mi è sembrato un po' dilettante. Cosa significa la sua intimità con *?). In ogni modo m'è parso colpito, e quando ci siamo lasciati in piazza S. Firenze mi ha stretto la mano con queste parole : 'ça fait du bien de se rendre compte de temps en temps à autre de sa raison d'être' ».

¹³³ Le rapport de Gide avec *La Voce* est détaillé dans le chapitre consacré à la revue.

Gide sera à nouveau en Italie en septembre-octobre 1912¹³⁴, en avril-mai 1913 et en mars 1914 ; aussi en raison de sa présence fréquente dans le milieu intellectuel florentin, les écrivains italiens commencent à considérer Gide comme un pont de référence important dans le panorama de la littérature française contemporaine et des rapports stables et vivaces s'établissent. Nous pouvons affirmer que cette fréquentation n'est pas due exclusivement au hasard de sa présence physique occasionnelle, mais à un véritable intérêt de la part de Gide à diffuser ses œuvres en Italie et à créer des liens avec ces intellectuels, qu'il reconnaît en tant qu'interlocuteurs.

Les rencontres physiques se prolongent toujours ultérieurement dans des échanges épistolaires : « à la croisée des chemins individuels et collectifs¹³⁵ », ces correspondances dessinent un réseau complexe qui associe des écrivains et des revues des deux côtés des Alpes. Les échanges entre Gide et ses correspondants italiens sont le miroir et l'outil de création d'un espace supranational de culture et démontrent le rôle de « correspondant capital » que Gide assume face au développement de la jeune littérature italienne. Tous ces rapports subissent une interruption au début de la guerre ; en 1915 Jacques Copeau écrit à Gide de Florence : « je suis allé tantôt à *La Voce*. Prezzolini est à l'armée. Je verrai Papini ces jours-ci. [...] Le pauvre petit Vannicola est mort. Luchaire n'est pas à Florence¹³⁶ » ; il lui annonce la fin d'une époque.

2.2. Description du corpus

Dans la période 1895-1918, Gide est cité dans la presse italienne 112 fois, c'est-à-dire une moyenne d'environ cinq citations par an. De différents témoignages nous confirment que la réception de Gide est à ses débuts : en 1903, par exemple, Gian Pietro Lucini, souhaitant publier une étude sur Gide dans la revue *Emporium*, sera obligé de renoncer ; Felice Cameroni, auquel il avait soumis le texte, lui conseille de « choisir deux ou trois

¹³⁴ Cf. la lettre d'André Gide à Jacques Copeau, 12 septembre 1912, *ibid.*, p. 658-659, d'un établissement balnéaire à San Benedetto del Tronto : « Je me suis trouvé recommandé au patron de l'établissement par la fille d'une dame à qui m'avait recommandé Vannicola ». Cf. également *II*, p. 731 : 9 octobre 1912 : « Huit jours à Florence. Huit sur l'Adriatique (enrhumé) à Grottamare [...] quinze admirables à Acquasanta [...] Retour par Florence ».

¹³⁵ Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit.*, p. 14.

¹³⁶ Lettre de Jacques Copeau à André Gide du 4 octobre 1915, *Corr. Copeau, II*, p. 109.

autres écrivains de valeur, mais moins inconnus que Gide¹³⁷ ». Dix ans plus tard, en publiant une longue étude sur Gide dans *Nuova Antologia*, Diego Valeri est encore convaincu d'aborder un sujet nouveau, comme lui-même l'admet à Antoine Fongaro, lors de la sortie de sa *Bibliographie* : « je croyais, en plus, d'avoir été le premier à parler de Gide en Italie ; au contraire...¹³⁸ ». Au contraire, même si elles ne garantissent pas une large diffusion à l'auteur, de nombreuses contributions paraissent dans la presse au cours de ces premières années et informent le public italien de la parution de ses œuvres, presque toutes citées.

Avant de passer à l'analyse critique, nous allons proposer une description du corpus des articles. D'abord, nous allons tracer la présence de Gide dans les différents périodiques. Ensuite, nous allons enquêter les différentes typologies d'articles : parfois Gide est simplement nommé, d'autre fois il fait l'objet de tractations longues et approfondies. Si toute citation mérite d'être prise en compte dans le cadre de la réception, il nous semble néanmoins important de remarquer ces différences.

2.2.1. Les périodiques

Les articles citant André Gide sont distribués dans plus d'une trentaine de différents journaux et revues. En cette première période, la présence de Gide dans les quotidiens est très sporadique (environ le 18% des citations), alors que la plupart des articles se concentrent dans les revues (environ le 81%). Certains périodiques se présentent, au niveau quantitatif, en tant que lieux privilégiés de la réception de Gide, auquel il consacrent une attention constante, alors que d'autres ne le citent que de façon occasionnelle.

¹³⁷ Lettre de Felice Cameroni à Gian Pietro Lucini du 27 janvier 1903, Archives Lucini, Bibliothèque municipale de Côme, 178.2 c.153. « Per *Emporium*, dovesti scegliere due o tre altri scrittori di valore, ma meno ignoti del Gide »,

¹³⁸ Diego Valeri à Antoine Fongaro, in *Bibliographie de Gide en Italie*, op. cit., p. 27.

Quotidiens	n° cit.	Revues	n° cit.
Il Corriere dell'Isola (PA)	1	Anthologie-Revue (MI)	9
		Il Cimento (FI)	1
Il Corriere d'Italia (RM)	1	Coenobium (Lugano)	1
		La Colonia della salute (GE)	1
Il Giornale d'Italia (RM)	2	Emporium (BG)	1
Il Lavoro (GE)	1	Flegrea (NA)	2
Il Mattino (NA)	2	Il Marzocco (FI)	22
Il Popolo romano (RM)	1	Il Secolo XX (GE)	1
La Nazione (FI)	1	La Rassegna internazionale(FI)	6
La Stampa (TO)	4	La Settimana (NA)	1
La Tribuna (RM)	4	La Vita letteraria (RM)	1
La Vita (RM)	2	La Voce (FI)	22
L'Italia del Popolo (MI)	2	Lacerba (FI)	3
		L'Anima (FI)	2
		Le Cronache letterarie (FI)	1
		Leonardo (FI)	4
		L'Italia letteraria (MI)	1
		L'Osservatore della Domenica (RM)	1
		Nuova Antologia (RM)	4
		Poesia (MI)	2
		Prose (RM)	1
		Psiche (PA)	1
		Rivista di Roma (RM)	1
		Rivista d'Italia (1898-1928, RM)	1
		Roma Letteraria (RM)	1
			91
TOT	21		

Tableau 3 Le tableau indique le nombre de citations d'André Gide pour chaque quotidien et chaque revue culturelle, par ordre alphabétique de titre. Entre parenthèse, nous indiquons le lieu de parution des périodiques abrégé¹³⁹.

¹³⁹ Dans tous les tableaux, les noms des villes sont abrégés de la façon suivante : BG = Bergame, BO = Bologne, BS = Brescia, CT = Catane, FE = Ferrare, GE = Gênes, MI = Milan, NA = Naples, PA = Palerme, PC = Plaisance, RM = Rome, TN = Trente, TO = Turin, TS = Trieste, VE = Venise.

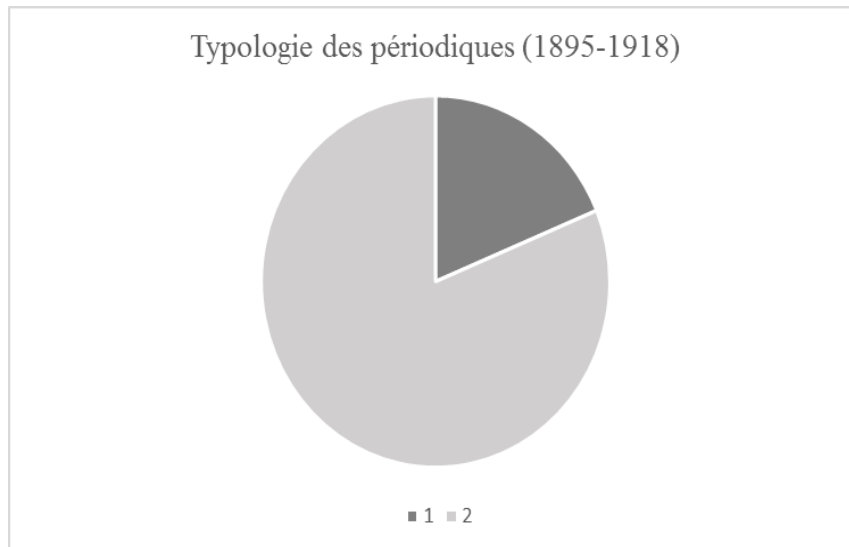


Tableau 4 Dans le graphique, nous illustrons la proportion entre les citations dans les quotidiens (1) et les citations dans les revues (2).

2.2.1.1. Les quotidiens

En ce qui concerne les quotidiens, la présence de Gide demeure occasionnelle ; il est cité dans de différents titres, mais souvent seulement une ou deux fois. Dans la plupart des cas, ces citations isolées sont le résultat de l'intérêt pour l'œuvre de Gide d'un lecteur-critique qui s'occupe plus largement de l'écrivain dans d'autres contextes.

À la fin du XIX^e siècle, les quotidiens élargissent l'espace consacré à la culture ; en 1901, pour la première fois, *Il Giornale d'Italia*¹⁴⁰, dédie une page entière à la présentation d'une pièce de Gabriele D'Annunzio, en marquant la naissance de la *terza pagina*, la page culturelle, qui se diffuse très rapidement dans toute la péninsule. Cependant, « un succès pareil ne fut pas accompagné d'une conscience critique¹⁴¹ » : la page culturelle devient souvent un espace de divulgation de la culture au grand public, mais il faudra attendre la fin des années 1910 pour une véritable ouverture des quotidiens à la collaboration des jeunes intellectuels. Ces jeunes auteurs portent dans la nouvelle *terza pagina* l'attitude critique militante des revues de la modernité, une critique visant à « saisir le sens de l'œuvre analysée de façon large, en la fixant sur un tissu de composantes et d'influences qui liaient le moment historique et littéraire en un seul

¹⁴⁰ *Il Giornale d'Italia*, est fondé à Rome par Alberto Bergamini.

¹⁴¹ Alessandra Briganti, *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento*, op. cit., p. 62. « Non fu accompagnato da alcuna consapevolezza critica ».

discours¹⁴² ». Souvent, la présence de Gide dans les quotidiens est à attribuer à leur contribution : Emilio Cecchi cite Gide dans *La Tribuna*¹⁴³, Giuseppe Vannicola dans *La Vita*¹⁴⁴ et *Il Mattino* de Naples¹⁴⁵, Arturo Onofri, qui sera l'un de ses premiers traducteurs en italien, le cite dans l'espace culturel de *Il Popolo romano*¹⁴⁶, Giovanni Papini dans *La Stampa* de Turin et *La Nazione* de Florence¹⁴⁷. Dans ce même journal, Gide est nommé une deuxième fois, encore par Giuseppe Vannicola. Les deux articles consacrés à Gide dans *L'Italia del popolo* de Milan, en revanche, sont signés par Gian Pietro Lucini¹⁴⁸. Tous ces auteurs sont parmi les premiers et les plus fidèles lecteurs de Gide en Italie et lui consacrent d'autres interventions dans d'autres périodiques.

2.2.1.2. Les revues

Dans le domaine des revues, en revanche, nous nous retrouvons devant un ensemble de titres multiple et hétéroclite, difficile à classer de manière univoque. En raison de leur grande variété d'intérêts, on les définit de revues « culturelles », en préférant faire référence plus largement au domaine de la « culture », plutôt que faire recours à un

¹⁴² *Ibid.*, p. 75. « Cogliere ampiamente il senso dell'opera analizzata, fissandola su un tessuto di componenti e influenze che legavano momento storico e letterario in un unico discorso ».

¹⁴³ La page culturelle de *La Tribuna* est confiée à Emilio Cecchi à partir de décembre 1910 et devient un instrument d'information autour des nouveaux courants italiens et étrangers. Gide est cité dans les articles suivants : [Anonyme], « Una conferenza su Jostojewsky », *La Tribuna*, XXVII, 85, 26 mars 1909, p. 4 ; Emilio Cecchi, « L'isola delle nevi », *La Tribuna*, XXXI, 95, 5 avril 1913, p. 3. Emilio Cecchi, « Squisitezza critica », *La Tribuna*, XXXI, 273, 1^{er} octobre 1913, p. 3.

¹⁴⁴ *La Vita* est un quotidien romain qui met en place un véritable projet de diffusion de la culture contemporaine, cf. Alessandra Briganti, *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento*, op. cit., p. 86 : *La Vita* s'occupe de « porre in luce le relazioni dei fenomeni letterari con le correnti ideologiche dell'epoca, con il momento storico [...] che alla determinazione del loro valore artistico ». Gide est cité à l'occasion de sa conférence romaine, cf. [Anonyme – G. Vannicola (?)], « André Gide », *La Vita*, V, 85, 26 mars 1909, p. 3. [Anonyme – G. Vannicola (?)], « André Gide », *La Vita*, V, 87, 28 mars 1909, p. 3.

¹⁴⁵ Cf. Giuseppe Vannicola, « Il segreto di Oscar Wilde », *Il Mattino*, XXIV, 228, 15-16 août 1915, p. 3. *Il Mattino* est fondé en 1892 par Matilde Serao et par son mari Edoardo Scarfoglio ; en raison des longues absences de ce dernier, l'écrivaine gère le périodique, qui réunit une identité modérée et antisocialiste à une influence évidente de la culture française.

¹⁴⁶ Alessandra Briganti, signale que *Il Popolo romano* n'abdique pas à la présence de la *terza pagina*, cf. *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento*, op. cit., p. 79. « Giornali già affermati, come [...] il *Popolo Romano*, continuarono per molti anni ancora a pubblicare, per la parte culturale, il solo articolo di risvolto ». Gide est cité dans Arturo Onofri, « André Gide », *Il popolo romano*, XLI, 261, 22 septembre 1913, p. 3-4.

¹⁴⁷ Cf. Giovanni Papini, « L'uomo Dostoevskij », *La Stampa*, XLIV, 10 janvier 1912, p. 3 et « Giuseppe Vannicola », *La Nazione*, LVII, 224-225, 12 août 1915, p. 3. *La Stampa* est fondé en 1867 et encore actif.

¹⁴⁸ Gian Pietro Lucini, « La conquista delle stelle », *L'Italia del Popolo*, XI, 600, 27-28 août 1902, p. 1-2. et « Ancora di Stendhal », *L'Italia del Popolo*, XI, 695, 30 novembre – 1^{er} décembre 1902, p. 1-2.

appellatif spécifique comme celui de « revues littéraires ». Les périodiques deviennent à la fois l'espace privilégié pour la publication des nouveautés littéraires italiennes et étrangères et un espace de débat sur l'art, la mode, la société, la politique. Renato Bertacchini considère les revues comme « des lieux de rencontre et de polarisation de problématiques, de faits idéologiques et créatifs, avec des ouvertures [...] opposées à la société culturelle (et officielle) dans laquelle l'on vivait¹⁴⁹ ». Conséquemment, il privilégie dans ses études la fonction de catalyseurs qu'ont eue ces plateformes ; il distingue, d'un côté, les « revues-guide », qui constituaient le pôle d'un mouvement, et de l'autre, les « revues anthologiques », « chrestomathies, anthologies de belles pages et salons des muses¹⁵⁰ ». Au vu de la complexité du panorama des revues, d'autres études nous aident à démêler cet ensemble, comme le répertoire d'Aurelia Accame Bobbio¹⁵¹, les essais de Delia Frigessi, d'Angelo Romanò et de Gianni Scalia, qui introduisent les trois premiers volumes de la série *La Cultura italiana del '900 attraverso le riviste*¹⁵².

Revues entre les deux siècles. Parmi les lieux de réception de Gide, nous remarquons une faible présence de titres qui font la transition du siècle précédent, marqués par un binôme de sciences dures et sciences humaines, encore lié à l'influence du positivisme¹⁵³. En revanche, nous remarquons une présence majeure de l'auteur dans les périodiques qui regardent avec intérêt vers les poétiques décadentes, dont le symbolisme français. Parmi d'autres, un lieu de réception privilégié est *Il Marzocco*, dont nous allons approfondir l'histoire dans le paragraphe qui lui est consacré. D'attitude esthétisante, la revue inclut

¹⁴⁹ Renato Bertacchini, *Le riviste del Novecento*, op. cit., p. 2. « [...] alle riviste che segnano altrettanti luoghi d'incontro e polarizzazione di problemi, di fatti ideologici e creativi, con aperture [...] da contrapporre alla società culturale (e ufficiale) in cui si viveva ».

¹⁵⁰ *Ibidem*. « Crestomazie, sillogi di belle pagine e salotti delle muse ».

¹⁵¹ Cf. Aurelia Accame Bobbio, *Le riviste del primo Novecento*, Brescia, La Scuola, 1985.

¹⁵² 1: «Leonardo», «Hermes», «Il Regno», Delia Frigessi (éd.), Turin, Einaudi, 1960 ; 2: «La Voce» (1908-1914), Angelo Romanò (éd.), Turin, Einaudi, 1960 ; 3 : «Lacerba», «La Voce» (1914-1916), Gianni Scalia (éd.), Turin, Einaudi, 1976. Les études sur les revues italiennes du tournant du siècle sont innombrables ; pour un aperçu plus large, nous renvoyons à la bibliographie.

¹⁵³ Cf. Aurelia Accame Bobbio, *Le riviste del primo Novecento*, op. cit., p.11 : « Continuano a vivere riviste che [...] avevano già alle spalle un'antica tradizione [...] alla quale si mantengono fedeli pur aprendosi agli eventi e ai dibattiti del nuovo secolo ». En ce domaine, nous citons *Nuova Antologia* : fondée à Florence en 1866, la revue prend le relais d'*Antologia*, organe du Gabinetto Vieusseux. Libérale, proche de la politique giolittienne, la revue accueille tout de même des positions variées, en s'ouvrant au débat et à la collaboration des jeunes intellectuels. *Nuova Antologia* cite Gide seulement dans son bulletin bibliographique, mais publie également une longue étude du jeune Diego Valeri, l'une des plus riches et importantes de cette première période de réception.

pourtant de nombreux jeunes auteurs et conduit la littérature italienne vers une évolution : ses choix le rendent l'ancêtre direct des « revues de la modernité ».

Les revues de la modernité. Le réseau des « revues de la modernité » naît à côté et à la suite de l'expérience du *Marzocco*, souvent en contestant ses prises de position. La définition de ces périodiques dans la critique n'est pas univoque : alors que Renato Bertacchini insère ces revues dans le chapitre dédié à « l'esthétisme décadent », d'autres les incluent dans la saison des « avant-gardes »¹⁵⁴, en prenant en considération leurs aspects novateurs, ainsi que leur rôle de bercaïl des expériences avant-gardistes. Cependant, si ces revues s'éloignent de l'esthétisme décadent, la définition d'avant-garde est également inappropriée, car, au-delà de l'absence de tout manifeste, il est difficile de reconduire l'activité de ces revues à une ligne unitaire précise. Au contraire, la richesse de cette heureuse période florentine consiste dans la variété et dans l'éclectisme des positions exprimées, qui engendrent un débat fructueux. Nous utiliserons, par conséquent, la définition de « revues de la modernité » qui identifie parfaitement la période de ferment qui suit la décadence et précède l'avant-garde, en restant débitrice des deux.

La première génération de ces revues est constituée par *Leonardo*, *Hermes* et *Il Regno*, trois revues étroitement liées entre elles¹⁵⁵ ; Gide n'est cité que dans *Leonardo*, fondée par Giovanni Papini. Des cendres de cette dernière naît le projet éditorial de *La Voce*, une revue d'importance majeure dans l'histoire de la littérature italienne, entourée d'un réseau d'autres revues fondées par ses mêmes auteurs : « les inquiétudes internes à la première période de *La Voce* générèrent [...] quelques revues qui exprimaient des idées et des exigences non adéquatement représentées dans la revue commune¹⁵⁶ ». Parmi ces revues,

¹⁵⁴ Par exemple, le chapitre dédié par Aurelia Accame Bobbio à *Leonardo*, *Hermes* et *Il Regno* est titré « L'avanguardia fiorentina ».

¹⁵⁵ En raison de la coparticipation de nombreux rédacteurs, *Il Regno*, revue nationaliste fondée par Enrico Corradini, et *Hermes*, dirigée par Giuseppe Antonio Borgese, peuvent être considérées respectivement comme le volet politique et le volet esthétique du *Leonardo* ; les trois revues, ensemble, reprennent, en les renouvelant, les caractères qui étaient déjà propres au *Marzocco*. Le choix du titre de *Hermes*, qui fait référence au nom grec du dieu Mercure, peut évoquer un lien avec le *Mercure de France* ; la revue affiche une attitude « aristocratique et païenne » ; elle affirme son admiration pour Gabriele D'Annunzio mais en refusant ses imitateurs. Cf. « Prefazione », *Hermes*, I, 1, 1^{er} janvier 1904, p. 1. « Per noi è aristocratica quell'arte, nella quale la forma sia espressiva ed intimamente connaturata al contenuto. [...] Siamo [...] pagani e dannunziani [...] Siamo discepoli del D'Annunzio [...] ma se dannunziano significa scimmia del D'Annunzio, disprezziamo l'ingiuria [...] Gabriele D'Annunzio è per noi un grande maestro, non un allevatore di fringuelli ammaestrati ».

¹⁵⁶ Aurelia Accame Bobbio, *op. cit.*, p. 211.

se situent *L'Anima*, fondée par Giovanni Papini et Giovanni Amendola et essentiellement philosophique, ainsi que *Lacerba*, proche déjà de l'avant-garde futuriste. À côté de ces revues, il faut également citer *Poesia*¹⁵⁷, revue du futurisme, fondée à Milan par Filippo Tommaso Marinetti, qui a des contacts et des échanges avec le milieu de *La Voce*¹⁵⁸. Miroir de la formation internationale de son fondateur¹⁵⁹ qui, avant de s'installer à Milan, avait reçu une formation littéraire française à Paris¹⁶⁰, la revue se propose en tant que pont entre l'Italie et les milieux culturels étrangers, notamment la France, au point qu'il est possible d'affirmer qu'« à travers l'activité de Marinetti avec *Poesia* naît une tradition de contact fort entre les littératures, sinon de comparatisme au sens propre¹⁶¹ ». Nous allons approfondir l'histoire du réseau de la modernité dans le chapitre qui lui est consacré.

¹⁵⁷ La revue porte la devise, tirée du premier chant du *Purgatoire*, « ma qui la morta poesia resurga ». Le premier numéro, signé par Marinetti avec les écrivains Sam Benelli et Vitaliano Ponti — qui partagent la direction de la revue jusqu'en juin 1906, lorsque la direction passe entièrement à Marinetti — porte en tête une dédicace à Giosué Carducci : « A Giosué Carducci 'Poesia' è dedicata », *Poesia*, I, 1, février 1905. La revue se consacre initialement à la diffusion et à la canonisation du symbolisme, en proposant une esthétique proche de l'art nouveau. Elle se présente en forme d'anthologie, où les poèmes se succèdent les uns aux autres sans aucun commentaire critique ou introduction ; un entrefilet annonce, dès les premières pages : « Poesia pubblica solamente versi inediti. — Nella disposizione delle poesie segue al possibile l'ordine alfabetico dei nomi », *Cf. Poesia*, I, 2, mars 1905. En 1909, peu après sa parution dans *Le Figaro*, le *Manifeste du futurisme* est reproduit dans les pages de *Poesia* (V, 1-2, février-mars 1909, p. 1-8) et la revue se déclare « futuriste », tout en n'arrivant pas « à se donner un contenu à la mesure de son programme, puisque la plupart des auteurs publiés sont loin de faire profession de futurisme », *cf. Anne-Rachel Hermetet, Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Une étude de réception (1919-1943), op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁸ *Cf. François Livi, « Dal Liberty al Futurismo » in Poesia (1905-1909), Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992.*

¹⁵⁹ *Cf. Filippo Tommaso Marinetti, « Introduzione », in Antologia dei nuovi poeti futuristi, Rome, Edizioni futuriste di « Poesia », 1925 : « Fondai Poesia, rivista internazionale che, prima fra tutti i fogli d'Italia, portò il nome e le poesie di Paul Claudel, accanto alle prime poesie di Buzzi, di Cavacchioli, Folgore, Palazzeschi, Govoni ».*

¹⁶⁰ Anne-Rachel Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Une étude de réception (1919-1943), op. cit.*, p. 15. « Marinetti revendique sa formation française et se pose en intermédiaire entre les deux pays ». Sa revue publie les textes de nombreux écrivains français, dont Francis Jammes, Paul Fort, Alfred Jarry, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Camille Mauclair, Henri Ghéon. Gide est cité pour sa réponse (négative) à l'appel de Marinetti aux intellectuels italiens et européens pour qu'ils participent à la revue. *Cf. André Gide, « Lettre à F.T. Marinetti », Poesia, I, 9, octobre 1905, p. 17. Gide refuse d'envoyer à Marinetti un texte pour Poesia mais affirme que la revue a trouvé parmi ses amis « plus d'un lecteur ».*

¹⁶¹ Enza Biagini, « Nota agli scrittori francesi su Poesia di Marinetti », *op. cit.*, p. 109. « Attraverso l'operazione di Marinetti a Poesia inizia una tradizione, se non proprio di comparatistica, di forte contatto tra letterature ».

Revue anthologiques. L'attitude cosmopolite de la presse au tournant du siècle touche ses sommets dans la présence de revues spécialisées dans la diffusion des nouveautés étrangères. Souvent fondés grâce à la collaboration des intellectuels et des institutions politiques et culturelles françaises, ces périodiques s'occupent principalement de la diffusion réciproque des deux littératures en Italie et en France. Pour en rester aux périodiques qui citent André Gide, nous signalons l'*Anthologie-Revue de France et d'Italie*, publiée en même temps à Paris et à Milan avec le but d'établir un pont littéraire entre les deux pays¹⁶². Véritable revue internationale franco-italienne¹⁶³, l'*Anthologie-Revue* publie des morceaux choisis des nouvelles parutions françaises et italiennes en langue originale, en se proposant comme voie de circulation des œuvres¹⁶⁴ ; les textes comportant des renvois à André Gide sont assez nombreux et sont dus principalement à Roger Le Brun, directeur en chef de la revue. Du même genre est *Rassegna internazionale*¹⁶⁵, qui cite Gide plusieurs fois, notamment dans la rubrique « Rassegna francese », qui, avec la « Rassegna italiana », garantit la diffusion des nouveautés des deux côtés des Alpes. Dans ces revues, qui s'occupent de mettre en contact les milieux intellectuels des deux pays, il n'est pas rare de trouver des rubriques fixes consacrées à la presse étrangère, qui rendent compte de l'activité des revues littéraires françaises et citent les textes publiés, les débats en cours, les nouvelles parutions ; l'activité de Gide y est constamment suivie.

¹⁶² Cf. le premier numéro d'*Anthologie-revue de France et d'Italie*, I, 1, 20 octobre 1987 : « Étant donné qu'en Italie on professe un goût pour la langue et la littérature française très marqué ; [...] que, parmi les jeunes écrivains dont s'honore la France, rares sont ceux qui jouissent en Italie d'une notoriété suffisante et relative à leur valeur incontestable [...] ; et désireux que le génie italien, en ses diverses manifestations, soit, de l'autre côté des Alpes, apprécié comme il le mérite ; nous avons [...] fondé l'*Anthologie-revue de France et d'Italie* qui aura pour mission d'établir et d'entretenir entre les deux pays [...] un courant d'estime et de sympathie réciproque ». La revue accueille également les premières interventions critiques du jeune Filippo Tommaso Marinetti, secrétaire pendant deux ans, qui reprend dans *Poesia*, le format « anthologique ». Gide figure également parmi ses collaborateurs.

¹⁶³ Comme le rappelle Fongaro, « le siège de la direction et de la rédaction étant : 19, via Pontaccio, Milan, la revue est donc une revue italienne. [...] Le 15 janvier 1900 la revue change de siège (Paris) et ne peut plus être considérée comme une revue italienne », Antoine Fongaro, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶⁴ Cf. « Avis », *Anthologie-Revue*, I, 3, 20 décembre 1897, contreplacat supérieur : « L'*Anthologie-Revue* a pour but de resserrer les liens littéraires et artistiques qui unissent la France et l'Italie ». Dans tous les numéros de la revue est annoncé que « L'Administration de l'*Anthologie-Revue* se charge de procurer à ses lecteurs, aux prix marqués, tous les ouvrages littéraires français et italiens ».

¹⁶⁵ La *Rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea* est fondée à Florence, puis déplacée à Rome avec le titre abrégé. Dirigée par Mario Quinteri, la revue, liée aux poétiques symbolistes et décadentes, accueille plusieurs personnalités de *Il Marzocco*, tels que Mario Morasso, Saverio Gargano, à côté de Riccardo Forster, Remy de Gourmont et d'autres représentants de la culture européenne.

En nous concentrant sur la présence d'André Gide, nous passons évidemment sous silence ses absences, qui sont également très significatives. Pour n'en citer qu'une, mais particulièrement remarquable, l'auteur français n'est jamais cité par *La Critica* de Benedetto Croce, qui était pourtant l'une des plus influentes de son époque. Le philosophe napolitain semble vouloir contourner André Gide ; nous allons approfondir ce rapport plus loin¹⁶⁶.

2.2.2. Les différentes typologies de citations

Les articles citant Gide dans la presse italienne appartiennent à des typologies très diversifiées. Nous avons classifié le matériel en de différentes catégories, sur la base de la typologie de texte et du degré d'approfondissement qu'il fournit au lecteur. Nous n'avons retenu que les citations dans la presse, en excluant les quelques citations en volume, les traductions¹⁶⁷, les dédicaces¹⁶⁸, les phrases de Gide choisies par les auteurs italiens comme épigraphes de leurs volumes¹⁶⁹.

Cat. 1 – Annonces sur Gide et sur son activité littéraire et éditoriale. Dans cette catégorie, nous incluons des articles qui n'offrent pas d'approfondissement critique, mais qui demeurent intéressants pour une analyse quantitative. La publicité nous offre un aperçu sur la disponibilité des ouvrages de Gide en Italie. Les nouvelles parutions¹⁷⁰ et

¹⁶⁶ Le rapport entre André Gide et Benedetto Croce sera approfondi dans la troisième partie de notre travail.

¹⁶⁷ En cette période, nous signalons seulement la traduction de *In Memoriam. Oscar Wilde* par Giuseppe Vannicola en 1907, partiellement repris par Giuseppe Sacconi, « La ballata della prigione di Reading », *Il Corriere d'Italia*, II, 254, 15 septembre 1907, p.3, ainsi que celle du premier mouvement du *Voyage d'Urien* par Arturo Onofri, annoncé in [Anonyme], « Prose », *L'Anima*, I, 9, septembre 1911, p. 254 et Giovanni Papini, *La Voce*, IV, 4, 25 janvier 1912, p. 744.

¹⁶⁸ Dans la *Bibliographie* de Fongaro une seule occurrence appartenant à cette catégorie est citée : Agostino Sinadinò *Il dio dell'attimo*, Alexandrie (Égypte), A. Mourès, 1910 : « A / André Gide / "inquieto della diversità" ». Le poète, proche des cercles florentins, à partir de 1909 entame aussi une correspondance régulière avec l'écrivain français, mais il ne le citera jamais dans les revues italiennes.

¹⁶⁹ Nous signalons tout de même, à ce propos, une citation remarquable qui n'est pas présente chez Fongaro : une phrase de Gide se trouve en tête du manuscrit perdu de *Il più lungo giorno*, premier recueil de Dino Campana, perdu en 1913 et retrouvé en 1971. Pour un résumé de l'affaire, cf. « *Il più lungo giorno*. Breve storia di un manoscritto perduto e ritrovato », dans le catalogue de l'exposition sur Campana réalisée en 2014 à Florence. La phrase de Gide, tirée de *La Porte étroite*, est la même que Ardengo Soffici cite dans le passage de son journal que nous avons cité, publié dans *Lacerba*.

¹⁷⁰ *Feuilles de route*, cf. [Anonyme], *Il Marzocco*, II, 36, 10 octobre 1897, p.n.n. [4] ; *Lettres à Angèle* dans *L'Ermitage*, cf. Roger Le Brun, « Chronique des revues », *Anthologie-Revue*, I, 11, 20 août 1898, p. 220-

leur disponibilité dans les librairies italiennes sont signalées avec grande régularité, notamment dans les rubriques bibliographiques des revues¹⁷¹. De nombreuses annonces paraissent au sujet de la collaboration de Gide avec les revues françaises¹⁷², notamment au sujet de *La Nrf*. Les intellectuels italiens s'engagent dans la diffusion des débats littéraires français, signalent les prises de position de Gide¹⁷³, les critiques qui paraissent à

227 ; *Philoctète* dans la *Revue Sentimentale*, cf. Roger Le Brun, « Chronique des revues », *Anthologie-Revue*, I, 5, 20 février 1898, p. 91-93. *Le Prométhée mal enchaîné*, cf. Roger Le Brun, « Chronique des revues », *Anthologie-Revue*, II, 3, janvier 1899, p. 58-59, *Anthologie-Revue*, II, 5, mars 1899, p. 97-98 et [Anonyme], « Notizie di lettere ed arte », *Rivista d'Italia*, II, 6, 15 juin 1899, p. 384, 394 ; *Saul*, cf. Cesare Levi, « Riviste teatrali », *La Rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, II, 1, 1^{er}-15 octobre 1901, p. 114-123 ; *Oscar Wilde* dans *L'Ermitage*, cf. [Anonyme], « Le Riviste », *La Settimana*, I, 8, 15 juin 1902, p. 597-601 ; *L'Immoraliste*, cf. Nemi (Alfredo Grilli), « Tra libri e riviste », *Nuova Antologia*, XXXVIII, 747, 1^{er} février 1903, p. 567 ; *Prétextes*, cf. [Anonyme], « Marginalia. Prétextes », *Il Marzocco*, VIII, 29, 19 juillet 1903, p. n. n. [3] et *La Voce*, V, 43, 23 octobre 1913, p. 1184 ; *Isabelle*, cf. *La Voce*, III, 48, 30 novembre 1911, p. 699 et *La Voce*, IV, 12, 21 mars 1912, p. 782 ; *Le Retour de l'enfant prodigue*, cf. *La Voce*, V, 7, 13 février 1913, p. 1010 ; *Les Souvenirs de la cour d'Assises*, cf. *La Voce*, VI, 7, 13 avril 1914, p. 63 et *La Voce*, VI, 10, 28 mai 1914, p. 53 ; *Les Caves du Vatican*, cf. *La Voce*, VI, 2, 28 janvier 1914, p. 58, *La Voce*, VI, 13, 13 juillet 1914, p. 57 et [Anonyme-Ardengo Soffici ?], « Caffè », *Lacerba*, II, 3, 1^{er} février 1914, p. 46.

¹⁷¹ Dans la Libreria della Voce, *Lettres à Angèle* (cf. *La Voce*, IV, 24, 13 juin 1912, p. 835) et, plus en général, *La Nrf* et ses publications (cf. *La Voce*, IV, 49, 5 décembre 1912, p. 951). Dans la Libreria Editrice R. Paggi de Florence, douée d'une longue histoire éditoriale, acquise par la suite par la maison d'édition Bemporad, *Les Nourritures terrestres* (cf. [Anonyme], *Il Marzocco*, II, 16, 23 mai 1897, p.n.n. [4]). En 1911, *Prétextes* est en vente à la librairie internationale Seeber. L'*Anthologie-Revue de France et d'Italie*, par contre, publie des annonces de ventes à Paris, cf. *Anthologie-Revue*, I, 3, 20 décembre 1897, contreplat inférieur : en vente à la librairie du Mercure de France : *Le Voyage d'Urien suivi de Paludes* et *Les Nourritures terrestres* ; l'annonce est répétée telle quelle dans *Anthologie-Revue*, I, 4, 20 janvier 1898, contreplat inférieur.

¹⁷² En 1896, il est indiqué en tant que collaborateur du *Centaure* ; en 1897, du *Mercure de France* ; en 1898, de l'*Anthologie-revue* ; en 1901, de *La Plume* ; en 1905, de *L'Ermitage*. Cf. respectivement « Marginalia. Fra rassegne e giornali », *Il Marzocco*, I, 12, 19 avril 1896 ; [Annonce du *Mercure de France*], *Il Marzocco*, II, 42, 21 novembre 1897 ; « Chronique des revues », *Anthologie-Revue*, I, 4, 20 janvier 1898, p. 70-71 ; « Tra libri e riviste », *Rivista di Roma*, V, 21, 4 juillet 1901, p. 400 ; Pierre Varhen, « L'Ermitage », *Leonardo*, III, 1, février 1905, p. 31-32.

¹⁷³ Par exemple, Girolamo Ragusa Moleti traduit pour un quotidien local sicilien, *Il Corriere dell'Isola*, une partie de la lettre de Gide en défense de Mallarmé parue dans le *Mercure de France* de février (cf. « Conversazioni della domenica. La protesta dei mallarmiani », *Il Corriere dell'Isola*, V, 17, 27-28 juin 1897, p. 1). Roger Le Brun rend compte, dans l'*Anthologie-Revue*, de la lettre ouverte de Gide au sujet des déracinés de Maurice Barrès parue dans les pages de *L'Ermitage* (cf. « Chronique des revues », *Anthologie-Revue*, I, 5, 20 février 1898, p. 91-93). *Il Marzocco* critique la réponse de Gide à une enquête sur la littérature française parue dans *La Littérature contemporaine*, cf. [Anonyme], « Marginalia. Gli scrittori parigini in caricatura », *Il Marzocco*, XI, 1, 7 janvier 1906, p. 4-5. *Le Cronache letterarie* rend compte d'une prise de position de Gide contre Théophile Gautier, cf. [Anonyme], « Note », *Le Cronache letterarie*, III, 95, 11 février 1912, p. 744.

son sujet¹⁷⁴, les disputes¹⁷⁵. Bien que rarement, parfois Gide intervient en première personne dans les revues italiennes¹⁷⁶. Les revues rendent compte également des conférences prononcées par Gide, en s'appuyant souvent sur les textes parus dans la presse française¹⁷⁷, à l'exception de la seule conférence prononcée par Gide en Italie, sur *Dostoïevski d'après sa correspondance*, organisée en 1909 par Giuseppe Vannicola, qui consacre à l'événement deux courts articles¹⁷⁸.

Cat. 2 – Extraits des textes de Gide. Dans les pages des périodiques ou dans les petits volumes en annexe paraissent également, pour la première fois en Italie, des extraits de textes de Gide, en traduction ou en français. Au cours de cette première période, nous

¹⁷⁴ Roger Le Brun signale deux études sur Gide dans *Saint Graal*, cf. « Chronique des revues », *Anthologie-Revue*, I, 5, 20 février 1898, p. 91-93 et « Chronique des revues », *Anthologie-Revue*, I, 7, 20 avril 1898, p. 141.

¹⁷⁵ Ardengo Soffici se félicite avec Gide d'avoir refusé le duel qui lui proposait l'écrivain Jean Variot, en réparation des critiques faites à son sujet par Jacques Coupeau dans *La Nrf*, cf. Ardengo Soffici, « Bollettino bibliografico. Francia », *La Voce*, IV, 4, 25 janvier 1912, p. 744.

¹⁷⁶ En 1898 il répond à l'enquête sur l'art et la littérature italienne promue par *Il Marzocco*, cf. André Gide, « Réponse à l'enquête sur l'art et la littérature », *Il Marzocco*, II, 49, 9 janvier 1898, p.n.n. [3-4]. Cette intervention aura grande résonance dans les autres revues, cf. Roger Le Brun, « Chronique des revues », *Anthologie-Revue*, I, 4, 20 janvier 1898, p. 70-71 et Geste, « Una inchiesta », *L'Italia letteraria*, II, 10, 30 janvier 1898, p.1. Filippo Tommaso Marinetti publie une lettre de Gide dans *Poesia*, cf. André Gide, « Lettre à F.T. Marinetti », *Poesia*, I, 9, octobre 1905, p. 17. Finalement, la lettre de Gide dans *La Voce* en défense de Giuseppe Vannicola, cf. *La Voce*, V, 17, 24 avril 1913, p. 1058.

¹⁷⁷ Sur « De l'influence en littérature » (*L'Ermitage*, 1900) cf. [Anonyme], « Marginalia. Delle influenze in letteratura », *Il Marzocco*, V, 30, 29 juillet 1900, p.n.n. [4] et Remy de Gourmont, « Bibliografia. Storia e Critica », *La Rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, I, 5, 15 juillet 1900, p. 275-276. Sur « Les limites de l'art » (*L'Ermitage*, août 1901), cf. Guido Mazzoni, « Marginalia. Sui limiti dell'arte », *Il Marzocco*, VI, 35, 1^{er} septembre 1901. Sur « De l'importance du public », prononcée le 5 août 1903 à Weimar, mais parue seulement en octobre dans *L'Ermitage*, cf. [Anonyme], « Marginalia. L'importanza del pubblico », *Il Marzocco*, VIII, 43, 25 octobre 1903 (la conférence est). Sur « Charles-Louis Philippe » (1911) cf. [Anonyme], « Cronachetta bibliografica », *Il Marzocco*, XVI, 46, 12 novembre 1911, p. 5. Le 13 mai 1914, *La Voce* rend compte de la conférence de Gide sur *Verlaine et Mallarmé*, prononcée au théâtre du Vieux-Colombier le 22 novembre 1913, en annonçant la disponibilité de quelques copies de la revue française *La Vie des lettres*, qui contient le texte.

¹⁷⁸ [Anonyme-Vannicola (?)], « André Gide », *La Vita*, V, 85, 26 mars 1909, p. 3 et [Anonyme-Vannicola (?)], « André Gide », *La Vita*, V, 87, 28 mars 1909, p. 3. D'autres entrefilets à ce sujet paraissent ailleurs dans la presse romaine : [Anonyme], « Conferenze e lettura. Una conferenza di André Gide », *Il Giornale d'Italia*, IX, 84, 25 mars 1909, p. 4 et [Anonyme], « Una conferenza su Dostojewsky », *La Tribuna*, XXVII, 85, 26 mars 1909, p. 4.

signalons la parution d'un fragment des *Feuilles de route* et d'une partie du *Voyage d'Urien*¹⁷⁹.

Cat. 3 – Articles sur un autre auteur ou sur la littérature française en général.

Souvent Gide est aussi cité dans le cadre d'articles consacrés à d'autres auteurs¹⁸⁰ auxquels il est rapproché ou confronté. Dans d'autres cas, Gide est cité dans le cadre d'articles consacrés, plus en général, à l'état de la littérature française contemporaine¹⁸¹. Ces articles sont signés, parfois, par des auteurs français¹⁸², ou résument un article paru dans la presse française¹⁸³ à ce sujet.

Cat. 4 – Articles sur Gide ou comptes rendus des œuvres. Seulement une petite partie des articles, en cette première période de la réception, sont des articles

¹⁷⁹ *Feuilles de Route*, cf. [Anonyme], *Il Marzocco*, II, 36, 10 octobre 1897, p.n.n. [4]. *Le Voyage d'Urien*, chapitre VI, cf. André Gide, « *Le Voyage d'Urien*. Fragment », *Anthologie-Revue*, I, 1, 20 octobre 1897, p. 11-12.

¹⁸⁰ Sur Édouard Ducoté, cf. Roger Le Brun, « Chronique des livres », *Anthologie-Revue*, I, 3, 20 décembre 1897, p. 46-47 ; sur *Les mille et une nuit*, cf. Pierre de Bouchaud, « Le mille notti e una notte. Traduzione del Dott. Mardrus (Edizione della Revue Blanche) », *La Rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, I, 14, 1 décembre 1900, p. 85-88 ; sur Filippo Tommaso Marinetti, cf. Gian Pietro Lucini, « La conquista delle stelle », *L'Italia del popolo*, XI, 600, 27-28 août 1902, p. 1-2 ; sur Stendhal, cf. Gian Pietro Lucini, « Ancora di Stendhal », *L'Italia del popolo*, XI, 695, 30 novembre-1^{er} décembre 1902, p. 1-2 ; sur Emmanuel Signoret, cf. Gian Pietro Lucini, « Toute la lyre », *Poesia*, IV, 5, juin 1908, p. 21-23 et Aldo Sorani, « Un Icaro della poesia », *Il Marzocco*, XIII, 39, 27 septembre 1908, p. n. n. [2] ; sur Rudolf Kassner, cf. Il Sarto Spirituale [Giuseppe Prezzolini, « Rudolf Kassner », *Leonardo*, V, 1, février 1907, p. 117-121 ; sur Charles Vildrac, cf. Emilio Cecchi, « *Livre d'amour* de Charles Vildrac », *Il Marzocco*, XIX, 21, 31 mai 1914, p. 3-4 ; sur Oscar Wilde, cf. Aldo Sorani, « Oscar Wilde e sua madre », *Il Marzocco*, XVI, 20, 14 mai 1911, p. 3-4, Giuseppe Vannicola, « Osca Wilde e l'edonismo », *La Colonia della salute*, I, 11, 5 novembre 1913, p. 496-503, Giuseppe Vannicola, « Il segreto di Oscar Wilde », *Il Mattino*, XXIV, 228, 15-16 août 1915, p. 3 ; sur ses fréquentations italiennes, cf. Giovanni Papini, « Giuseppe Vannicola », *La Nazione*, LVII, 224-225, 12 août 1915, p. 3.

¹⁸¹ Cf. Girolamo Ragusa Moleti, « La fauna dei neobizantini », *Psiche*, XVII, 1, 1^{er} janvier 1900, p. 3-6 ; Goffredo Bellonci, « Bilancio artistico e letterario del 1906 », *Il Giornale d'Italia*, VII, 2, 2 janvier 1907, p. 3 ; [Anonyme], « Marginalia. L'evoluzione del teatro », *Il Marzocco*, IX, 33, 14 août 1904, p. n. n. [2-3] ;

¹⁸² Cf. Jean Viollis, « Il mese letterario in Francia », *Il Secolo XX*, II, 9, 15 mai 1898, p. 1 ; Remy de Gourmont, « La littérature française en 1900 », *Flegrea*, III, 1, 5 janvier 1901, p. 19-31 et Remy de Gourmont, « Rassegna francese », *La Rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, II, 4, 14 février 1901, p. 257-264 ; Georges Polti, « Les tendances actuelles du théâtre en France », *Flegrea*, III, 6, 20 septembre 1901, p. 510-530.

¹⁸³ Cf. [Anonyme], « La giovane letteratura francese », *Emporium*, I, 1, janvier 1895, p. 71-77, résumé d'un article de Léon Deschamps dans *La Revue encyclopédique* ; [Anonyme], « Marginalia. La musica e i poeti simbolisti », *Il Marzocco*, XIII, 39, 27 septembre 1908, p. n. n. [3] ; Vincenzo Cardarelli, « Inquietudini contemporanee », *Il Marzocco*, XVII, 9, 3 mars 1912, p. 2-3 ; Carlo Pisano, « Cose sorpassate », *Il Cimento*, IV, 8, 15 avril 1912, p. 61-62.

monographiques, entièrement consacrés à André Gide ou à ses œuvres. En raison de leur approfondissement critique, ils jouent un rôle particulièrement important dans la réception. Ils présentent l'écrivain Gide¹⁸⁴ ou l'une de ses œuvres en particulier¹⁸⁵ au public italien, en offrant un point de vue critique, ainsi que des notions de contextualisation littéraire. L'analyse critique présentée dans les chapitres suivants s'appuiera surtout sur cette dernière catégorie.

¹⁸⁴ Cf. Gian Pietro Lucini, « André Gide ed il suo "Immoraliste" », *La rassegna internazionale*, IV, 4, 15 avril 1903, p. 40-53 ; Giuseppe Vannicola, « André Gide », *La Vita letteraria*, VI, 11, novembre 1909, p. 270-274 ; Raffaello Piccoli, « André Gide », *L'Anima*, I, 9, septembre 1911, p. 204-209 ; Giuseppe Vannicola, « André Gide », *La Voce*, IV, 18, 2 mai 1912, p. 803-804 ; Arturo Onofri, « André Gide », *Il popolo romano*, XLI, 261, 22 septembre 1913, p. 3-4 ; Diego Valeri, « André Gide », *Nuova Antologia*, XLVIII, 1103, 1^{er} octobre 1913, p. 358-369.

¹⁸⁵ *Les Nourritures terrestres*, cf. Evelina Franceschi-Marini « Evelyn », « Tra libri e riviste », *Roma letteraria*, VI, 4, 25 février 1898, p. 82-84. *Le Voyage d'Urien et Paludes*, cf. Giuseppe Molteni, « Mercure de France. I² », *L'Osservatore della domenica*, I, 12, 20 mars 1898, p. 2. *Le Prométhée mal enchaîné* et *Philoctète*, cf. Angiolo Orvieto, « Prometeo e Filottete », *Il Marzocco*, IV, 26, 30 juillet 1899. *Lettres à Angèle*, cf. Remy de Gourmont, « Rassegna francese. Storia e critica », *La Rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, I, 13, 15 novembre 1900, p. 45-46. *Prétextes*, cf. Nemi (Alfredo Grilli), « Prétextes d'André Gide », *Nuova Antologia*, XXXVIII, 768, 16 septembre 1903, p. 338-340. *Saul* et *Le Roi Candaule*, cf. Gian Falco (Giovanni Papini), « Alleati e nemici », *Leonardo*, II, 2, juin 1904, p. 29-35; l'article concerne l'édition conjointe qui vient de paraître, alors que la première édition du *Roi Candaule* (*Revue blanche*, 1901), et de *Saül* (*L'Ermitage*, 1903) est ignorée par la presse italienne. *La porte étroite*, cf. Giuseppe Antonio Borgese, « Cronache letterarie. Storie di altri tempi », *La Stampa*, XLIII, 212, 2 août 1909, p.3 et *Il Mattino*, XVIII, 213, 2-3 août 1909, p. 1-2 et Emilio Olivari, « A.Gide. *La Porte étroite* », *Il Lavoro*, VIII, 2489, 27 avril 1910, p. 3.

3. André Gide de la décadence à la modernité

En nous appuyant sur notre corpus, nous allons maintenant tracer les caractères de la critique italienne sur Gide. Dans un premier temps, nous allons définir l'horizon d'attente des lecteurs de Gide et la terminologie critique qu'ils utilisent dans leurs articles ; Gide, encore symboliste, mais déjà « déserteur¹ », est associé par certains critiques aux caractères de la décadence, alors que d'autres mettent en valeur ses caractères de modernité. Nous allons approfondir les différentes lectures qui composent le discours critique, en mettant en valeur la contribution des auteurs qui consacrent à Gide une attention particulière.

3.1. Horizons d'attente et lectures critiques

La première réception de Gide en Italie doit être encadrée dans le contexte culturel que nous avons tracé : la culture et la littérature italiennes intègrent l'esprit décadent européen : à la fin du XIX^e siècle, « si l'on continue à suivre les batailles du naturalisme en France [...] tout cela a perdu le caractère de nouveauté qu'il avait [...]. C'est la nouvelle poésie française maintenant qui peut être l'occasion de polémiques vivantes² ». L'attention de la critique italienne est attirée par la poésie décadente et par le symbolisme. Cependant, l'adhésion des Italiens au décadentisme aura un caractère discontinu et modéré. Notamment, sous le poids de la tradition littéraire italienne, les lecteurs et critiques de la péninsule refusent les aspects « maudits » des poétiques décadentes.

De plus, il est nécessaire de prendre en compte le retard du contexte italien : en 1895, lorsque Gide commence à être cité en Italie, le symbolisme français achève déjà sa première phase³, sous le feu de nombreuses critiques : il est perçu comme une poétique autoréférentielle, obscure et trop éloignée de la vie ; en 1891, Jean Moréas avait même annoncé la « mort » du symbolisme, dans une lettre parue dans *Le Figaro*. Le retard qui marque l'arrivée du décadentisme en Italie engendre une superposition, dans le discours critique, des termes de « décadent », « symboliste », « idéaliste ».

¹ Nous empruntons cette définition à Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur*, op. cit.

² Patrizia Rocchi, *Un épisode de la bataille du decadentismo. Les Conversazioni della domenica di Girolamo Ragusa Moleti (1897-1898)*, Florence-Paris, Sansoni-Didier, 1976, p. 12.

³ Michel Décaudin indique 1895 comme « une étape importante dans l'évolution du mouvement symboliste », en raison de la publication de plusieurs recueils aux caractères novateurs, cf. *La Crise des valeurs symbolistes*, op. cit., p. 27.

En même temps, Gide lui-même participe de ce dépassement du symbolisme et de cette rébellion contre l'esprit décadent. Si dans sa jeunesse Gide est fortement lié au milieu symboliste⁴, il s'éloigne très vite de cette poétique, en empruntant la voie de la clarté. En analysant les œuvres « fin de siècle » d'André Gide, Jean-Michel Wittmann souligne deux niveaux de l'influence du symbolisme sur l'écriture gidienne : une influence « par action » (qui situe l'œuvre dans le contexte qui l'a vue naître) et une influence « par réaction »⁵, où l'auteur se situe dans une posture originale et critique par rapport au mouvement. Les œuvres de jeunesse d'André Gide présentent des caractères et des exigences propres au milieu symboliste, mais, à l'époque même de sa rencontre avec le gotha du symbolisme français et belge, Gide développe des doutes, qui deviendront ensuite des critiques ouvertes, aux égards de la poétique symboliste⁶. Le parcours « symboliste et déserteur » de Gide se construit, d'après l'analyse de Wittmann, autour de deux thématiques principales : celle de la justification de l'écriture et celle de la compréhensibilité. À partir de son premier ouvrage, *Les Cahiers d'André Walter* (1891), l'auteur ressent, d'un côté, l'exigence, propre à son contexte historique-littéraire, d'opposer une recherche personnelle au positivisme, de se situer en dehors de la société et de dialoguer uniquement avec son art. André Walter est « obsédé par le souci d'écrire, de lire, de cultiver sa sensibilité, refusant la chair et finalement la vie terrestre elle-même⁷ ». Néanmoins, à cette propension à l'art pour l'art, s'oppose une nécessité de justification de

⁴ Dans une célèbre lettre à Paul Valéry : « Donc je suis symboliste, et sachez-le. Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame – et quoiqu'auprès d'eux je me sente bien un peu gringalet, j'ajoute Moi pour le roman », Lettre du 26 janvier 1891, in André Gide – Paul Valéry, *Correspondance (1890-1942)*, Peter Fawcett (éd.), Paris, Gallimard, 2009 (dorénavant, *Corr. Valéry*), p. 51-54. Gide rencontre Stéphane Mallarmé, participe aux mardis de la Rue de Rome, prend part à la rédaction de plusieurs revues symbolistes (cf. Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur*, op. cit., p. 12. « C'est le temps où il collabore à diverses revues d'avant-garde, *L'Ermitage* d'Henri Mazel, *La Conque*, de Pierre Louÿs, ou encore *La Revue Blanche* »),

⁵ Cf. Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur*, op. cit., p. 16 : « À côté de cette influence par action, il reste pourtant tout aussi importante une influence “par réaction”, par laquelle Gide affirme peu à peu son originalité, en critiquant le symbolisme ».

⁶ Cf. *ibid.*, p. 13. « Les premiers écrits de Gide, à l'image de leur créateur, manifestent les options esthétiques propres à la dernière fin de siècle, sans cesser pour autant d'être critiqués ».

⁷ *Ibid.*, p. 32. Avec quelques traits encore romantiques, la figure d'André Walter devient l'incarnation parfaite de l'écrivain symboliste, sous plusieurs aspects : l'attachement à la musique, voie pour la vie idéale, l'importance du rêve, les enjeux philosophiques dérivants de Schopenhauer, le rejet de la nature face à la culture : « le dégoût plus ou moins marqué pour tout ce qui est naturel, paysage ou instinct, à commencer par l'élan sexuel, le prédispose ainsi à vouer une sorte de culte à la plupart des beaux-arts », *ibidem*.

l'écriture⁸, un besoin psychologique d'attribuer une finalité pratique et une utilité à son œuvre⁹. Lorsqu'il « passe à l'acte » avec son premier ouvrage, Gide insiste sur sa nécessité dans son contexte historique : « il me semble qu'un tel livre s'impose tellement maintenant que j'ai toujours peur de le voir paraître tout à coup¹⁰ ». L'écriture devient, donc, la réponse nécessaire au besoin historique d'expression d'un malaise et en même temps, à un but pratique immédiat, convaincre sa cousine à céder à son sentiment. L'œuvre que, dans la fiction, André Walter est entrain d'écrire, présente des caractères de perfection sacrée et d'unicité, typiques du symbolisme, mais, là aussi, l'écriture est légitimée par sa fonction cathartique après le refus d'Emmanuelle. Wittmann relève « l'ambiguïté essentielle qui conduit Gide à se découvrir déjà “déserteur” au moment même où il se définit comme symboliste¹¹ ». Au problème de la nécessité de l'écriture fait suite le problème de la compréhensibilité : Gide reproche au symbolisme d'être une poétique close, obscure, qui produit des ouvrages incompréhensibles pour la plupart des lecteurs¹². Cette volonté de clarté¹³ entraîne une recherche formelle qui conduit Gide vers un langage sobre, mesuré et immédiatement compréhensible. En même temps, le conduit vers un renouveau du rapport entre art et vie : « alors que la vérité des *Cahiers d'André Walter* reposait sur le postulat d'une parfaite réversibilité de l'écriture et de la vie¹⁴ »,

⁸ Cf. *ibid.*, p. 35 : « Au moment où il écrit sa première œuvre, si longtemps portée en lui [...] Gide ne cesse d'apporter à ce passage à l'acte toute sorte de justification ».

⁹ Thématique qui marque l'entière production gidiennne, celle de la justification de l'art naît, au niveau biographique, de la nécessité de justifier son statut d'écrivain aux yeux de la famille et, plus largement, du milieu protestant dans lequel Gide naît et grandit, et auquel Madeleine appartient également.

¹⁰ André Gide, *Cahier préparatoire*, RRI, p. 140. Il éprouvera le même « sentiment de l'indispensable » pendant l'écriture de *Nourritures terrestres* et de *Corydon*, cf. *Jl*, p. 644. Il regarde les nouvelles parutions avec la terreur d'être devancé dans son projet par un autre auteur, cf. *ibid.*, p. 140-141. « Si l'on me coupait l'herbe sous les pieds ! C'est bien ce que j'ai cru quand on a fait mention d'*A Rebours*. [...] J'ai encore eu un grand coup en voyant le titre du bouquin de Rod, *Le sens de la vie*. [...] J'ai peur des Russes aussi, beaucoup, ils y touchent sans cesse : Tourguéneff et Tolstoï, Dostoïevski ». Après avoir lu *À Rebours* il se félicite que « le problème, moral, psychologique, pythagoricien et métaphysique, n'y est même pas entrevu », *ibidem*.

¹¹ Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur*, op. cit., p. 40.

¹² Le souci de la compréhension est présent déjà dans les premières œuvres de Gide. Dans les *Cahiers d'André Walter*, par exemple, le protagoniste s'écrit : « les phénomènes sont des signes, un langage des volontés derrière eux. Elles seules importent, il faudrait les comprendre. Comprendre, cela n'est rien — mais se faire comprendre ! Voilà la gêne et l'angoisse ; l'âme qui palpite et voudrait que l'autre le sache, - et qui ne peut pas, qui se sent enfermée », RRI, p. 33.

¹³ Gide arrive à convoquer le public dans le processus de création (démarche encore symboliste) mais en insistant justement, sur l'explication du sens de l'œuvre ; on rappelle le célèbre prologue de *Paludes* : « attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres », RRI, p. 259.

¹⁴ Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur*, op. cit., p. 100.

dans les ouvrages suivants, on assiste à un détachement ironique de l'écriture par rapport au vécu personnel. La « réaction » de Gide, dans *Le Voyage d'Urien* comme dans *Paludes*, « prend [...] un tour satirique¹⁵ », qui situe l'auteur dans une position de contestation par rapport à son époque et à l'idéologie littéraire dominante¹⁶. En même temps, s'« il [est] assurément exagéré de parler d'un véritable engagement¹⁷ », Gide trouve dans la confrontation avec la réalité de l'homme la raison d'être de son écriture.

Au vu de l'histoire de la décadence et du symbolisme en Italie, ainsi que des particularités du symbolisme gidien, plutôt que d'une réception « décadente » de l'œuvre de Gide, il faudra parler d'une réception « à la limite de la décadence », qui met en valeur à la fois les éléments de continuité et d'éloignement de Gide par rapport à l'esprit décadent. D'un côté, les critiques italiens retrouvent chez Gide des caractères propres de l'esprit décadent ; ils le définissent, notamment, « symboliste » et « idéaliste ». Le premier terme, comme nous l'avons anticipé, est souvent superposé à la décadence tout court ; le deuxième, en s'opposant au matérialisme, fait référence à l'aspiration du sujet à un idéal supérieur par rapport à la réalité tangible. Cette tendance, qui fait la transition du domaine de la philosophie à celui de la littérature¹⁸, peut être reconduite, en cette fin de siècle, aux différentes formes de l'esprit décadent européen¹⁹ ; par la suite, elle marque le parcours de Benedetto Croce, qui insistera sur sa composante morale. En revanche, d'autres critiques remarquent les nouveautés de la poétique gidienne, son refus des excès décadents et sa recherche d'un art plus « compréhensible », par rapport au symbolisme et à la décadence ; en ce sens, nous allons analyser notamment la posture critique de Gian Pietro Lucini.

Le deuxième axe de notre réception est celui de la modernité, un concept que nous avons déjà défini, comme réaction, en même temps, contre le positivisme et contre les

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶ Cf. *ibid.*, p. 20 : telle idéologie, comme Wittmann l'explique, « ne saurait être qualifiée du seul terme de symboliste ; s'il n'en fallait risquer qu'un, celui de décadent serait à tout prendre préférable ».

¹⁷ *Ibid.*, p. 325.

¹⁸ Cf. *Ce qu'idéal veut dire : définitions et usages de l'idéalisme au XIX^e siècle*, actes du colloque des Doctoriales de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes (Université Paris-Diderot, 8 février et 5 avril 2014), édition numérique <http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/idealisme.html>, 2015.

¹⁹ Notamment, en ce domaine, il faut souligner l'influence de la *Revue des deux mondes*, comme nous le verrons dans le paragraphe consacré à la lecture de Gide proposée par *Il Marzocco*.

poétiques décadentes. Les jeunes critiques liées aux revues de la modernité italiennes retrouvent chez Gide les caractères esthétiques qu'ils recherchent, loin en même temps du réalisme positiviste et du caractère autoréférentiel du symbolisme. Leur intérêt pour Gide vise le style de son écriture, sobre et non excessif, ainsi que le contenu de ses œuvres, notamment leur caractère autobiographique. La figure de Gide se dessine, dans les revues de la modernité, en opposition à celle de D'Annunzio, point de référence par excellence de ces années littéraires. D'Annunzio est accusé d'excès d'esthétisme, de préciosité, alors que le style de Gide est considéré presque classique. Pour éviscérer la réception « moderne » de Gide, nous allons nous concentrer notamment sur le milieu culturel qui se réunit autour de la revue *La Voce* à Florence ; en ce cadre, nous allons approfondir deux lectures en particulier, celle de Giuseppe Vannicola et celle de Giovanni Papini, qui entretiennent également avec Gide des rapports épistolaires et personnels.

3.2. Gide, esprit décadent : symboliste, idéaliste

Nous avons souligné les enjeux à la base du rapport de Gide avec le symbolisme parce qu'ils se reflètent également dans une partie de la première réception italienne de l'auteur. Gide met en œuvre son dépassement du symbolisme et, par conséquent, de l'esprit décadent à travers l'extension de ses possibilités (en direction d'une majeure attention à la vie et au monde, à la sensualité, à la clarté), sans renier totalement sa participation au mouvement. L'idée de la nature symboliste, ou, plus largement, décadente, de l'écriture gidienne, bien que déjà obsolète à l'époque de la découverte italienne de Gide, touche le public italien et, en même temps, elle est tout de suite mise en discussion : les critiques italiennes mettent en valeur ce mélange de permanence et de renouveau du symbolisme.

Nous allons parcourir les critiques qui mettent en valeur les aspects « décadents » de l'œuvre de Gide, en le définissant, selon les cas, comme « symboliste », « byzantin », « idéaliste ». Nous allons approfondir ensuite, l'influence des auteurs français qui, dans la presse italienne, introduisent l'idée d'un dépassement du symbolisme chez Gide. Finalement, à la frontière entre le décadentisme et la modernité, nous allons approfondir la lecture de *Il Marzocco*, ainsi que la lecture de Gian Pietro Lucini.

3.2.1. Entre esthétisme et symbolisme. *Le Voyage d'Urien*.

La perception décadente des œuvres de Gide est parfois liée à des caractères formels, comme dans le cas d'Evelina Franceschi-Marini « Evelyn »²⁰, qui signe la rubrique « Tra libri e riviste » dans la revue *Roma letteraria*. L'auteure consacre une recension aux *Nourritures terrestres*, qu'elle définit comme une « espèce de long monologue dans lequel l'auteur parle à un ami qui est, à ce qu'il paraît, son alter ego²¹ ». Par cette affirmation, elle souligne la valeur de dialogue intérieur de l'œuvre, qui viserait à donner un portrait de l'intériorité de Gide : « l'auteur parcourt les études les plus complexes et cachées de l'âme humaine, ainsi que toutes les sensations les plus subtiles, qui caractérisent un organisme excessivement sensible²² ». Si Evelyn remarque la sensibilité de Gide et son intérêt psychologique, finalement elle réduit son expérience de la réalité à un fait purement esthétique :

Les différentes impressions que l'artiste reçoit, par le monde extérieur qui l'entoure (et surtout par la contemplation de la nature dans toutes ses phases) comme par le monde intérieur et spirituel [...] servent à façonner son caractère et à la rendre plus apte à recevoir le beau, qui dérive [...] de la Divinité elle-même²³.

L'auteure ne souligne que les caractères esthétisants du texte gidien, sans percevoir ni sa fonction pédagogique ni l'adhésion à la vie que Gide veut communiquer au lecteur pour de le sortir de ses élucubrations esthétiques. Elle ne remarque pas l'aspect engagé de ce texte qui ne se limite pas à proposer une expérience individuelle, mais qui veut universaliser telle expérience ; dans la lecture d'Evelyn, Gide n'est qu'un « rêveur²⁴ ».

²⁰ Née en France, d'un père irlandais et d'une mère anglaise, Evelyn de la Touche (1855 ?-1920) découvre l'Italie au cours de ses études d'histoire de l'art, et choisit de s'installer à Rome, où elle se marie à Piero de' Franceschi-Marini. À côté de nombreuses études dédiées à Piero della Francesca, ancêtre de son mari, et à d'autres artistes italiens, Evelyn se consacre à la divulgation de la littérature étrangère, principalement anglaise, dans des nombreux périodiques italiens.

²¹ Evelyn, « Tra libri e riviste », *Roma letteraria*, VI, 4, 25 février 1898, p. 82-84. « Specie di lungo monologo, in cui l'autore parla a un amico che è, a quanto pare, il suo alter ego ».

²² *Ibidem*. « L'autore passa in rassegna gli studi più complessi e reconditi dell'anima umana e tutte quelle sottilissime sensazioni che sono proprio di un organismo eccessivamente sensibile ».

²³ *Ibidem*. « Le variate impressioni che l'artista riceve, sia dal mondo esterno che lo circonda, (e in ispecie dalla contemplazione della natura in tutte le sue fasi) sia, invece, dal mondo esterno e spirituale [...] servono a plasmare la sua indole e a renderla più atta a ricevere il *bello* che deriva [...] dalla divinità stessa ».

²⁴ *Ibidem*. « Poetico sognatore ».

D'autres critiques, en revanche, donnent une lecture plus articulée de l'esprit décadent chez Gide, en liant la forme à l'imaginaire et au contenu. L'œuvre la plus concernée par cette typologie de lectures est *Le Voyage d'Urien* (1893). Comme nous venons de l'illustrer, l'attitude problématique de Gide vis-à-vis du symbolisme est déjà présente dans son premier ouvrage, *Les Cahiers d'André Walter* ; cependant, si à sa parution, en 1891, l'ouvrage suscite l'attention de la critique française²⁵, il est ignoré par la presse italienne et n'est mentionné que des années plus tard. Par conséquent, les auteurs et critiques italiens le lisent a posteriori, lorsqu'ils connaissent déjà la progression du parcours gidien. En raison de sa réception décalée, la lecture des *Cahiers d'André Walter* n'est pas très significative de ce premier moment de dépassement des caractères symbolistes et décadents²⁶, qui s'articule plutôt autour de la réception du *Voyage d'Urien*.

Si ce dernier est un ouvrage « dont la facture peut être qualifiée de symboliste²⁷ », ce qui est ultérieurement certifié par l'appréciation enthousiaste de Mallarmé, la critique française relève très vite que l'ouvrage est plutôt le renversement ironique de l'histoire d'André Walter, ainsi que de l'aspiration symboliste à un idéal d'art pur et d'œuvre unique renfermée sur soi-même²⁸. Une partie des auteurs, comme Gian Pietro Lucini, remarquent les caractères ironiques du texte ; d'autres, en revanche, accueillent l'œuvre comme encore strictement liée à l'esprit décadent.

²⁵ Cf. Pierre Masson, *Notice sur Les Cahiers d'André Walter*, RRI, p. 1243 : « *Les Cahiers d'André Walter* ne furent pas le triomphe que Gide s'était d'abord naïvement imaginé. [...] En revanche, l'accueil de la critique nous paraît, aujourd'hui, presque inespéré », en suscitant « une trentaine d'articles ».

²⁶ Cette réception décalée influence le regard des critiques et leur permet de constater, avec une évidence majeure, les caractères des nouveautés du texte. Ils lisent *André Water* comme un ouvrage déjà orienté vers le dépassement de la décadence en essayant d'y retrouver les caractères remarquables des œuvres récentes de Gide (entre autres, l'harmonie formelle et linguistique, la complexité et la variété des sentiments, l'ambiguïté, l'ironie). La « double nature » de cet ouvrage, « à la fois dans le temps, marquant le début d'une carrière, et hors du temps, comme expression de l'idéal en littérature » reste chez Gide comme un « monument pérenne », cf. Pierre Masson, *Notice sur Les Cahiers d'André Walter*, in André Gide, RRI, p. 1244. La présence du texte persiste dans la critique italienne surtout comme le premier signe d'une évolution successive : tous les articles qui proposent un parcours complet de l'œuvre de Gide partent de ce premier texte. Nous le retrouverons encore souvent cité, toujours en relation à d'autres textes, aux années 1920 et 1930.

²⁷ Jean-Michel Wittmann, *op. cit.*, p. 92.

²⁸ *Ibid.*, p. 90 : « *Le Voyage d'Urien* propose, en réalité, une première critique du symbolisme, qui engage des enjeux éthiques autant que formels. Indirectement, cette critique a aussi pour effet de contester la figure de l'artiste symboliste, voire d'affirmer la possibilité d'une autre écriture et d'une autre conception de l'œuvre d'art ».

En 1897, la parution de l'œuvre, définie simplement « remarquable », est annoncée par *Il Marzocco*²⁹ et, dix jours plus tard, un fragment paraît dans l'*Anthologie-Revue*³⁰. En 1898, Giuseppe Molteni conteste *Le Voyage d'Urien* et *Paludes* en les classifiant, sans aucun doute, comme symbolistes : les deux textes lui semblent obscurs et incompréhensibles, André Gide aurait poussé trop loin le symbolisme, jusqu'à vider de sens l'outil du symbole lui-même³¹ : « André Gide appartient aux symbolistes (et à quel point!) : on peut, donc, chercher parmi les symboles dont le livre surabonde, le symbole par excellence, qui cache le concept informateur de cette mélodie pseudo-philosophique ; mais avec peu de résultats³² ». L'auteur de l'article affirme avoir cherché dans le livre le symbole fondamental qui expliquerait le sens, « la philosophie » du texte, sans pour autant y réussir. Pour Molteni, le symbole est acceptable seulement s'il est porteur de sens, s'il contient un « concept informateur » ; donc, s'il est compréhensible et doué d'utilité. Il rejoint, même si de façon involontaire, certaines doutes de Gide, comme la nécessité de sortir d'une écriture autoréférentielle, le souci de la communication. À propos du *Voyage d'Urien*, Molteni souligne l'impossibilité pour le lecteur de donner une interprétation à l'histoire : « croyez-moi, cher Gide, votre livre aurait vraiment besoin d'une explication ; mais [...] je crains que même pas vous ne sauriez m'en donner une³³ » ; il s'agirait, donc, d'une œuvre gratuite, dépourvue de sens, pleine de réflexions philosophiques ennuyeuses et incompréhensibles. L'œuvre de Gide n'aurait qu'une valeur esthétique : « même si on ne saisit pas le concept, on comprend les mots, et la beauté de la

²⁹ [Anonyme], « Marginalia », *Il Marzocco*, II, 36, 10 octobre 1897, p. n. n. [4].

³⁰ « *Le Voyage d'Urien*. Fragment », *Anthologie-Revue*, I, 1, 20 octobre 1897, p. 11-12.

³¹ Cette critique, qui provient d'un milieu catholique, est un signal ultérieur du processus de transition en train de s'accomplir. À l'aube de la période décadente, les milieux catholiques avaient partagé la réaction face au positivisme : la faveur de l'Église catholique est soulignée par Ferdinand Brunetière dans *La revue des deux mondes* en 1895 (« Après une visite au Vatican », dans *Revue des deux mondes*, LXV, tome 127, 1^{er} janvier 1895) : « Sollecitato da un'udienza particolare concessagli da papa Leone XIII [...] Brunetière rivolgeva la sua attenzione ai sintomi di mutamento evidenti nella letteratura dell'ultimo decennio [...] neocattolicesimo, neomisticismo, simbolismo, spiritualismo esprimevano in modo confuso un fatto reale: "la Science a perdu son prestige ; et la Religion a reconquis une partie du sien". Non c'era da meravigliarsi, quindi, che un papa politico avesse potuto concepire la speranza di ricondurre alla Chiesa un tale movimento ». Luisa Mangoni, *Una crisi di fine secolo*, op. cit., p. 3-4. Mais, comme la critique de Molteni le démontre, les excès présumés des poétiques décadentes refroidissent cet enthousiasme.

³² Giuseppe Molteni, « Mercure de France. I² », *L'Osservatore della Domenica*, I, 12, 20 mars 1898, p. 2. « Andrea Gide appartiene ai simbolisti (e come!) : si può quindi cercare in mezzo ai simboli di cui il libro ribocca, il simbolo eccelso nascondente il concetto informatore di questa melopea pseudo-filosofica, ma con poco frutto ».

³³ *Ibidem*. « Credetemelo, caro Gide, il vostro libro avrebbe proprio bisogno di una spiegazione ; ma [...] ho un gran timore che neppur voi sappiate darmela ».

forme réduit l'ennui³⁴ ». La « fonction esthétique pure » que Molteni attribue à l'œuvre inscrit pleinement sa lecture dans le contexte décadent. L'article se poursuit avec le résumé de l'histoire ; Molteni critique le caractère insolite des héros gidiens, des antihéros qui « ne font que regarder le ciel, se baigner dans les vagues, fuir les Nymphes, prononcer des discours très symboliques et un peu stupides³⁵ » ; les caractères esquissés par Molteni sont justement les caractères que Gide a voulu exaspérer dans ses personnages, en mettant en scène une « quête spirituelle dérisoire, qui s'achève dans l'ennui³⁶ ». Bien que toujours dans le malentendu, Giuseppe Molteni reconnaît les caractères que Gide donne à son personnage, un « être supérieur » qui affiche des vertus désormais dépourvues de sens : « l'être supérieur est las de tout, blasé : il n'éprouve plus d'attraction pour aucun objet et il se renferme sur soi-même comme dans un cercle magique³⁷ ». Bien que de façon involontaire et sans comprendre l'ironie de Gide³⁸, les critiques que Molteni formule sont très proches de celles que Gide lui-même avance contre le symbolisme. En ne comprenant pas les intentions parodiques des deux écrits gidiens, le critique italien les juge comme autoréférentiels et inutiles, fruits d'une radicalisation du symbolisme.

Une lecture encore décadente est celle de Girolamo Ragua Moleti, écrivain, critique, expert de littérature française, grand admirateur et premier traducteur de Baudelaire en Italie. Adversaire acharné du symbolisme, Ragusa Moleti se livre à des critiques impitoyables sur la littérature symboliste française et belge, ainsi que sur leurs disciples italiens, au point que Gian Piero Lucini le définira le « bourreau des symbolistes³⁹ ». Très

³⁴ *Ibidem*. « Se il concetto non si afferra, le parole si comprendono e la bellezza della forma diminuisce la noia ».

³⁵ *Ibidem*. « Non fanno niente, se non guardare il cielo, bagnarsi nelle onde, fuggire le ninfe, tenere dei discorsi molto simbolici e un po' stolidi ».

³⁶ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, op. cit., p. 52.

³⁷ Giuseppe Molteni, « Mercure de France. I² », *L'Osservatore della domenica*, I, 12, 20 mars 1898, p.2. « L'essere superiore è di tutto stanco, blasé : non trova più attrazione per nessun oggetto e si rinchiude in sé come in un cerchio magico ».

³⁸ La partie que Giuseppe Molteni consacre au *Voyage d'Urien* se termine par l'affirmation : « Il buon Gide si è bellamente *moqué* di noi tutti » (« le bon Gide s'est bel et bien moqué de nous tous ») ; si une telle phrase semble sous-entendre l'intuition du caractère parodique du texte, cette interprétation déchoit à la lecture de la deuxième partie de l'article. Face à *Paludes*, l'incompréhension des intentions de l'auteur est encore plus évidente : le ton de Molteni devient carrément moqueur face à certains passages du texte ; il qualifie le personnage d'« imbécile », en reprenant, sous forme d'insulte, le terme utilisé par Gide pour définir l'impuissance de l'homme face à la vie, cf. *RRI*, p. 284 : « Tityre c'est moi et ce n'est pas moi ; - Tityre c'est l'imbécile ; c'est moi, c'est toi, — c'est nous tous... [...] je prends imbécile dans le sens d'impotent ; il ne se souvient pas toujours de sa misère ».

³⁹ Gian Pietro Lucini, *Il Verso Libero. Proposta*, réimpression anastatique de *Ragion poetica e Programma del Verso Libero* (1908), Novara, Interlinea, 2008, p. 452-56. « Boja de' simbolisti ». Les attaques

lié à la poétique vériste, il reproche aux symbolistes l'artificialité de leur écriture, il les accuse « d'obscurité, synonyme pour lui d'imposture⁴⁰ ». À travers ses critiques, Ragusa Moleti contribue, malgré lui à la diffusion du symbolisme en Italie⁴¹ : grâce à ses articles, le public découvre, bien qu'à travers une vision négative, les nouveautés de la littérature française. Exception faite pour la mention de la lettre de Gide en défense de Mallarmé⁴², l'auteur français n'apparaît pas dans les « *Conversazioni della domenica* »⁴³, la principale rubrique du critique italien. En revanche, Ragusa Moleti cite Gide trois ans plus tard dans la revue *Psiche*, dans un article consacré à l'imaginaire décadent. Il se propose d'explorer la « faune » et à la « flore » des « *neobizantini* », un terme qui appartient, une fois de plus, au monde diversifié de l'esprit décadent⁴⁴.

Les vampires aux longues ailes ne pouvaient pas manquer dans la poésie des néobyzantins ; et, en effet, vous les trouverez à la page 50 du Voyage d'Urien d'André Gide (Société du Mercure de France, Paris, 1896). Ces bêtes-là tournent autour des pieds nus et des lèvres des pécheurs endormis, en aspirant leur vie [...] avec les palpitations silencieuses de leurs ailes. Gide semble être très indulgent envers ce genre de bêtes. À la page 90 du même volume, je trouve des chauves-souris en léthargie, suspendues comme des fruits aux voûtes des cavernes⁴⁵.

perpétrées dans les pages du journal sicilien, si violentes qui lui ont valu ce surnom, suscitent les réactions indignées des auteurs concernés et causent des affrontements très vifs : une dispute avec *Il Marzocco*, par exemple, arrive jusqu'à provoquer un duel avec Enrico Corradini.

⁴⁰ Patrizia Rocchi, *op. cit.*, p. 57.

⁴¹ Cf. Patrizia Rocchi, *op. cit.*, p. 23.

⁴² Cf. Girolamo Ragusa Moleti, « *Conversazioni della Domenica – la protesta dei Mallarmiani* », *Il Corriere dell'Isola*, V, 17, 27-28 juin 1897, p. 1. Tout en se détachant de son ancien maître, Gide ne lui nie jamais son soutien. Cf. Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2016 : « à l'égard de Mallarmé [Gide] sut très vite se maintenir à distance respectueuse, et le sacrifier d'autant plus volontiers qu'il s'en détachait dans la pratique ». Ragusa Moleti publie une traduction partielle de la lettre que Gide publie dans *Le Mercure de France* pour défendre Mallarmé des attaques qu'Adolphe Retté lui a adressées dans les pages de *La Plume*, des attaques que, bien évidemment, Ragusa Moleti affirme de partager.

⁴³ L'auteur anime la rubrique « *Conversazioni della domenica* », qui paraît dans le sicilien *Corriere dell'Isola* entre février 1897 et février 1898, où la littérature étrangère occupe une place de choix. Pour expliquer l'absence de Gide, nous pouvons avancer l'hypothèse que, comme dans le cas de Verlaine, autre grand absent de ses articles, « Ragusa Moleti ne retrouve pas dans [son] œuvre [...] les défauts qu'il stigmatise chez les autres symbolistes : l'obscurité, l'exagération, l'extravagance », Patrizia Rocchi, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁴ Terme emprunté à l'architecture, « néobyzantin » veut indiquer une surabondance de décorations et d'ornements. Il fait référence à une vision esthétisante et décadente de la littérature.

⁴⁵ Girolamo Ragusa Moleti, « *La fauna dei Neobizantini* », *Psiche*, XVII, 1, 1er janvier 1900, p. 3-6. « I vampiri dalle larghe ali non potevano mancare nella poesia dei Neobizantini, e li troverete diffatti a pagina 50 del *Voyage d'Urien* di Andrea Gide (Société du Mercure de France, Paris, 1896). Quelle bestie girano attorno ai piedi nudi e alle labbra dei peccatori addormentati, suggendo loro la vita coi palpiti delle loro ali silenziose. Di questo genere di bestie pare il Gide sia molto tenero. A pagina 90 diffatti dello stesso volume, trovo dei pipistrelli in letargia, che pendono come frutta dalle volte delle caverne ». Girolamo Ragusa

Ragusa Moleti décrit les êtres horripilants jusqu'au grotesque qui peuplent l'œuvre de Gide, en dessinant un imaginaire fantastique aux caractères maladifs typique d'une esthétique décadente⁴⁶.

Contrairement aux critiques cités, Roger Le Brun, dans l'*Anthologie-Revue*, cite *Le Voyage d'Urien* en définissant Gide un « pur artiste⁴⁷ » ; il rapproche son écriture de celle d'Édouard Ducoté⁴⁸ pour sa clarté et sa sobriété⁴⁹. Cette opinion, qui vient de la France, éloigne l'œuvre de tout caractère d'obscurité et de toute préciosité esthétisante. Comme Le Brun, d'autres critiques français, détaillés dans le prochain paragraphe, proposent la lecture de Gide comme porteur d'un renouveau et d'un dépassement du symbolisme et de l'esprit décadent.

3.2.2. Dépassement du symbolisme : l'apport de la critique française

La dichotomie entre permanence et dépassement des caractères symbolistes ou, au vu du contexte italien, plus généralement « décadents », des œuvres de Gide qui influence la réception critique italienne, reflète le débat à l'intérieur de la presse française. En 1895, *Emporium* traduit partiellement un article de Léon Deschamps paru dans la *Revue encyclopédique* deux ans auparavant, où toutes les écoles et les mouvements littéraires

Moleti a pu lire *Le Voyage d'Urien* dans sa version intégrale française : les passages qu'il cite (*RRI*, p. 197 et p. 212) ne sont pas compris dans la seule partie du *Voyage* publiée dans la presse italienne à cette date (« *Le Voyage d'Urien*. Fragment », *Anthologie-Revue*, I, 1, 20 octobre 1897, p. 11-12).

⁴⁶ Cf. Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent. 1880-1900*, op cit., p. 181 : « Déçue par la réalité contemporaine, la génération décadente cherchera un refuge dans l'imaginaire », notamment dans la « survie et transformations du courant fantastique issu du romanisme, appel à l'artificiel, au stupéfiant et au rêve, épanouissement d'un univers de légendes et de mythes, enfin ce jeu de l'imagination sur un certain nombre d'éléments naturels ».

⁴⁷ Cette définition de « pur artiste » est reprise par Le Brun aussi dans un autre entrefilet concernant la revue *Saint Graal* : « début d'une étude sur le pur artiste des *Nourritures terrestres* : André Gide » (« Chronique des revues », *Anthologie-Revue*, I, 5, 20 février 1898, p. 92).

⁴⁸ Cf. Roger Le Brun, « Chronique des revues », *Anthologie-Revue*, I, 3, 20 décembre 1897, p. 46-47. L'auteur dédie un entrefilet à *Aventures* d'Édouard Ducoté, qu'il définit une « suite [...] d'histoires simples et merveilleuses [...] contées avec une sérénité si douce, avec une sobriété si distinguée [...] et reposent sur une philosophie [...] si claire que leur lecture éveille dans l'âme comme une sensation de fraîcheur et d'apaisement ».

⁴⁹ Cf. Roger Le Brun, « Chronique des revues », *Anthologie-Revue*, I, 3, 20 décembre 1897, p. 46-47. Je n'en connais qu'un autre, parmi les écrivains récents, qui soit capable de charmer ainsi, par le prestige de son talent serein et noble. Je veux parler de l'auteur du *Voyage d'Urien*, ce pur artiste qui a nom André Gide — M. Édouard Ducoté me paraît marcher sur ses traces.

français sont détaillés. Gide n'est pas cité parmi les écrivains symbolistes, mais « parmi ceux qui suivent le système psychothérapique préconisé par Barrès⁵⁰ », qui est un « triomphe du sentiment personnel⁵¹ » ; sans être pris pour un symboliste à part entière, il est compté au nombre des écrivains qui, de façon plus générale, proposent une recherche psychologique autour du Moi. Jean Viollis, collaborateur français de *Il secolo XX* de Gênes, éloigne explicitement Gide du symbolisme, afin de le rapprocher du mouvement *naturiste*⁵² : « tout le monde convient facilement, maintenant, que la période dite symboliste [...] fut le mûrissement suprême de la quintessence du Romantisme dans son expression la plus tenue et subtile. [...] Maintenant, nous pouvons la considérer comme terminée⁵³ ». Viollis identifie la nouvelle phase littéraire avec le naturisme, qui est un « retour sincère des jeunes à la nature et à la vie⁵⁴ » ; son enjeu principal serait l'abandon de l'isolement, au profit d'une représentation compréhensible et « sincère » de la vie et du monde : « aux complications du rythme et de sentiments de leurs aînés, les naturistes opposent une interprétation du monde et de l'humanité large et saine⁵⁵ ». Viollis, sûrement à la suite de la lecture des *Nourritures terrestres*, parues un an auparavant⁵⁶, cite

⁵⁰ Anonyme, « La giovane letteratura francese », *Emporium*, I, 1, janvier 1895, p. 76 : « Tra coloro che seguono il sistema psicoterapico preconizzato da Barrès »,

⁵¹ *Ibidem* : « Trionfo della sensazione personale ».

⁵² Le mouvement naturiste, né du milieu symboliste et contre le symbolisme, vise à la construction d'une esthétique nouvelle, plus adhérent à la réalité. Cf. Gaston Picard, « Saint-Georges de Bouhélier et le Naturisme », *Le Figaro*, supplément littéraire, nouvelle série, n° 450, 8 janvier 1927, p. 1 : « qu'opposait le naturisme au symbolisme ? Le symbolisme avait prétendu exiler le poète de la vie moderne, le naturisme l'y ramenait ». Pendant une certaine période, le mouvement « pouvait [...] apparaître comme le point de rencontre de tous ceux qui étaient sensibles au renouveau poétique », Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 64.

⁵³ Jean Viollis, « Il mese letterario in Francia », *Il secolo XX*, II, 9, 15 mai 1898, p. 1. « Tutti ora convengono con facilità che il periodo al quale si è dato il nome di Simbolismo [...] fu la maturazione suprema della quintessenza del Romanticismo nella sua espressione più tenue e sottile. [...] Ora la si può considerare come chiusa ».

⁵⁴ *Ibidem*. « Ritorno sincero dei giovani alla natura ed alla vita ».

⁵⁵ *Ibidem*. « Alle complicazioni ritmiche e sentimentali dei loro maggiori, i naturisti oppongono una sana e larga interpretazione del mondo e dell'umanità ». Jean Viollis souligne les caractères de nouveauté du naturisme par rapport à certaines expressions de la décadence : « Un naturista non è un esteta : pur essendo un artista, è un uomo che si sforza di esprimere con emozione e bellezza le idee che sviluppa l'evoluzione attuale della sua razza », *Ibidem*. Il introduit par-là l'idée d'une écriture qui acquit une utilité, en devenant expression des « idées » du siècle, sans pour autant cesser d'avoir une valeur esthétique.

⁵⁶ En juin 1897, Jean Viollis avait publié un article dédié aux *Nourritures terrestres* dans *La revue naturiste* (« Gide et la sagesse », n° 4, juin 1897, p. 146). Avec l'article d'Henri Ghéon dans *l'Hermitage* et celui d'Edmond Jaloux dans *L'Indépendance républicaine*, l'article de Jean Viollis est l'une des premières et plus remarquables critiques à l'ouvrage, comme Gide lui-même le souligne lorsqu'il dit que : « on reproche à mon livre chaque jeune affection qu'il s'attire, celle de Ghéon, de Viollis, la vôtre », André Gide, lettre à Edmond Jaloux du 10 juillet 1897, in *Correspondance 1896-1950*, Lyon, Presses universitaires, 2004, p. 121-122.

Gide comme l'un des auteurs français qui sont en train d'accomplir ce passage : « La transition à la nouvelle période [...] est traitée avec grande lucidité par André Gide, qui — on peut le dire — réunit le *symbolisme* et le *naturisme*⁵⁷ ». Gide lui-même se rapproche des naturistes aux débuts, pour s'en éloigner tout de suite après⁵⁸, malgré les tentatives du mouvement de l'inclure⁵⁹. En tout cas, cette citation nous intéresse parce qu'elle situe Gide dans le dépassement du symbolisme. En 1901, *La Rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea* publie un article de Remy de Gourmont⁶⁰ qui, en rendant compte du recueil d'essais critiques de Camille Mauclair dédié au symbolisme⁶¹, revendique son appartenance et, en passant, celle de Gide au mouvement⁶², mais il confirme aussi qu'il s'agit d'une phase désormais achevée.

⁵⁷ Jean Viollis, « Il mese letterario in Francia », *Il secolo XX*, II, 9, 15 mai 1898, p. 1. « La transizione al periodo novello [...] è con molta lucidità trattata da Andrea Gide che unisce, si può dire, il *Simbolismo* e il *Naturismo* ».

⁵⁸ Gide lui-même écrit à Saint-Georges de Bouhélier, l'un des fondateurs : « croyez-moi votre coreligionnaire » (la lettre est publiée dans *Écho de Paris*, 15 octobre 1935). Mais, malgré les nombreux points communs et l'admiration déclarée, Gide n'intégrera jamais le groupe : « les relations n'allèrent pas plus loin qu'une estime réciproque et assez distante : le sérieux passionné, le goût du sublime qui manifestait Bouhélier devait incommoder Gide », Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁹ En janvier 1897 *Le Figaro* publie un article de Bouhélier (« Le printemps d'une génération », 10 janvier, p. 298-230), présenté comme le manifeste de l'école naturiste, qui cite, parmi les disciples du mouvement, des nombreux écrivains de la nouvelle génération. Plusieurs d'entre eux refusent ce recrutement, et répondent avec une lettre ouverte où ils déclarent leur indépendance de toute « école ». Gide, si d'un côté remercie Bouhélier de son admiration et lui assure son amitié, de l'autre côté « ne tenant pas à passer pour un disciple de Bouhélier alors que les *Nourritures terrestres* étaient sur le point de paraître, se joignit aux protestataires » (Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 67). A posteriori il déplore la tentative du fondateur de le recruter : « Naguère quelques critiques mal renseignés [...] voulurent bien, dans l'ignorance des dates, me croire adepte d'une école qui simplement avait le goût naissant de m'approuver. Affamé de plus bruyante gloire M. de Bouhélier entraînait mon nom à sa suite jusque dans les colonnes du Figaro », André Gide, *EC*, p. 20.

⁶⁰ Remy de Gourmont cite souvent Gide dans la presse italienne, notamment pour son travail critique ; en revanche, il ne cite presque jamais ses œuvres littéraires. Cf. « Bibliografia. Storia e critica », *La rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, I, 5, 15 juillet 1900, p. 275-276 ; « Rassegna francese. Storia e critica », *La rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, I, 13, 15 novembre 1900, p. 275-276 ; *La littérature française en 1900*, *Flegrea*, III, 1, 5 janvier 1901, p. 19-31.

⁶¹ Camille Mauclair, *L'Art en silence*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1901. Remy de Gourmont avait déjà annoncé la parution de l'ouvrage comme l'un des rares exemples de bonne critique littéraire contemporaine, à côté de Gide, qui « parfois [...] ose une belle page critique telle que sa brochure *De l'influence en littérature* », « La littérature française en 1900 », *Flegrea*, III, 1, 5 janvier 1901, p. 24.

⁶² Mauclair insère les deux auteurs dans le mouvement, mais en même temps affirme que le symbolisme peut se considérer terminé et que tous ses auteurs l'ont maintenant renié. Gourmont critique ce dernier point, Cf. « Rassegna francese », *Rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, II, 4, 15 février 1901, p. 261. « “Gli uomini di cui si componeva sono divenuti personalità responsabili solo di loro medesime. Quelli che mancavano di talento sono spariti, quelli che ne avevano camminano verso la gloria per vie molto lontane dal loro punto di partenza. Gli Adam, Barrès, Louys, Viele-Griffin, Gide,

3.2.3. *Il Marzocco* lecteur de Gide

Fondé en 1896, *Il Marzocco* est la première revue qui suit de façon constante le parcours d'André Gide, grâce aussi aux contacts directs entre l'écrivain français et Angiolo Orvieto, fondateur et directeur du périodique. D'après la *Bibliographie de Gide en Italie* d'Antoine Fongaro, l'auteur français est cité dans ses pages dès la première année de parution, en 1896 ; à partir de cette date, sa présence se poursuit pendant de longues années ; jusqu'en 1914, toutes les œuvres de Gide parues sont citées et souvent aussi soigneusement recensées dans la revue. Après la guerre, par contre, Gide n'est nommé que de façon sporadique, jusqu'à disparaître définitivement à partir de 1920 : comme Antoine Fongaro l'affirme, « il y a eu assez vite un refroidissement du *Marzocco* à l'égard de Gide, peut-être par peur de l'audace des prises de position de celui-ci⁶³ ». Nous allons maintenant parcourir rapidement l'histoire de la revue et ses rapports avec la France ; ensuite, nous allons rendre compte de la lecture que la revue donne de l'œuvre de Gide, en se situant dans le sillage de l'idéalisme.

3.2.3.1. *Il Marzocco* : le dernier des décadents, le premier des modernes

Il Marzocco est fondé à Florence par les frères Orvieto, avec le support de l'éditeur Paggi ; la direction est initialement confiée à Enrico Corradini, remplacé ensuite par Angiolo Orvieto. La revue reçoit le patronage de Gabriele D'Annunzio, qui en choisit le titre. *Il Marzocco* se propose tout de suite comme un lieu de défense de l'esthétisme et de l'autonomie de l'art, en s'inscrivant dans la grande vague antipositiviste qui marque le début du XX^e siècle. En effet, « antipositiviste, symboliste, dévouée à la contemplation de la beauté et au culte de l'art pour l'art⁶⁴ », la revue défend la centralité de la conscience du

Gourmont, Schwob hanno il loro pubblico, la loro influenza, i loro meriti personali; e nessuno di loro parla più di simbolismo [...]”. Credo nulla di meno che occorra protestare contro la frase “e nessuno di loro parla più di simbolismo”. Nessuno di cotesti scrittori, penso, ha rinnegato il simbolismo. Per me almeno, persisto a credere che esso sia la sola forma d'arte accettabile, e la sola che, sotto un nome nuovo, perpetui la vera tradizione francese e latina ». Gide lui-même dédie à l'ouvrage de Mauclair une page critique où, au contraire, se félicite de son analyse sans nullement mettre en question les propos sur son éloignement du symbolisme, cf. André Gide, « Camille Mauclair : *L'Art en silence* », *La Revue blanche*, 1^{er} mars 1901, p. 397-398, maintenant en *EC*, p. 112-114.

⁶³ Antoine Fongaro, *Bibliographie de Gide en Italie*, op. cit., p. 16.

⁶⁴ Renato Bertacchini, *Le riviste del Novecento*, op. cit., p. 25. « Antipositivista, simbolista, votata alla contemplazione della bellezza e al culto dell'arte per l'arte ».

poète et de l'autonomie de l'acte créatif, en accueillant, par exemple, les textes de Giovanni Pascoli et en s'opposant à la littérature d'inspiration politique et civique qui avait accompagné les années du Risorgimento italien. Dans le « Prologue », publié dans le premier numéro de la revue, datant de février 1896, on peut lire : « Nous avons longtemps réfléchi s'il valait la peine de s'apprêter à une tâche pareille : nous opposer, avec toutes nos forces, à la production d'œuvres littéraires et artistiques en général, qui ont leur origine hors de la pure beauté⁶⁵ ». Cependant, au fil du temps, la revue ne se limite pas à l'affirmation de l'autonomie de l'art : si, d'un côté, elle souhaite le dépassement du positivisme, au fur et à mesure elle s'éloigne également des poétiques décadentes. Comme Rosario Contarino l'affirme,

Il *Marzocco* ne fut pas, tout au long de son chemin, seulement l'organe officiel de l'esthétisme, mais il fut aussi le lieu où des intellectuels d'attitudes différentes mûrirent leur « conversion » de l'esthétisme. L'itinéraire de la revue fut le chemin vers quelque chose de différent, en se détachant de l'art pour l'art, de l'excentricité, du dandysme⁶⁶.

Dans ses premières années, *Il Marzocco* essaie de définir l'art de façon rigoureuse face à sa démocratisation ; la définition d'« art aristocratique » apparaît à plusieurs reprises dans les articles programmatiques de la revue : elle exprime la recherche d'un art qui ne doit pas être le divertissement des foules, mais qui doit retrouver un caractère élitare, en redevenant un sommet atteint par des esprits supérieurs⁶⁷. Cette posture constitue un élément de rapprochement avec l'esprit décadent européen⁶⁸. En même temps, en ligne avec le modérantisme de la décadence italienne, qui refuse les excès et le côté maudit de la décadence européenne, *Il Marzocco* envisage le renouvellement de la culture italienne

⁶⁵ [Prologue], *Il Marzocco* I, 1, 2 febbraio 1896, p. n. n. [1]. « Noi abbiamo lungo tempo meditato se valesse la pena di accingerci ad un'opera come questa che intraprendiamo: opporci con tutte le nostre forze a quella produzione di opere letterarie ed artistiche in generale che hanno le loro origini fuori della pura bellezza ».

⁶⁶ Rosario Contarino, *Il primo « Marzocco » (1896-1900)*, op. cit., p. 41. « *Il Marzocco* fu infatti lungo il suo cammino non tanto l'organo dell'estetismo, come poté configurarsi nei suoi primi numeri, quanto piuttosto il luogo dove intellettuali di diversa inclinazione maturarono la loro "conversione" dall'estetismo. L'itinerario della rivista fu il cammino verso qualcos'altro dall'*art pour l'art*, dall'eccentricità e dal dandismo ».

⁶⁷ Le débat sur la démocratisation de la culture, ainsi que sur son lien avec l'avilissement du niveau culturel, sera l'un des débats fondamentaux de ce début de siècle. La *Nrf* elle-même y prendra part, comme Gide l'annonce dans la lettre à Giuseppe Vannicola (publié dans *La vita letteraria*, VI, n° 11, novembre 1909, p. 274) que nous citons dans le chapitre consacré à ce dernier.

⁶⁸ Cf. Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent. 1880-1900*, op. cit., p. 309 : « L'écrivain [décadent] se considérait comme participant à une aristocratie intellectuelle qui avait tout à perdre en se mêlant à la foule ».

à travers la reprise de la tradition toscane précédant le XVI^e siècle⁶⁹, avec son classicisme et ses caractères de mesure, vers un art qui « rendait les artistes les messagers des vérités éternelles de la vie⁷⁰ ». Ces différentes âmes s'entrecroisent dans les pages de la revue, qui accueille également les premiers pas de la modernité, dans la tendance à l'engagement des nouvelles générations⁷¹. En s'éloignant, en même temps, du naturalisme, de l'esthétisme pur (pour aller vers l'idée de D'Annunzio de l'*artifex additus naturae*, un art qui continue l'œuvre de la nature) et des excès d'artificialité du symbolisme, la revue envisage une poétique « du juste milieu ». Cette ligne est exprimée, par exemple, par Mario Morasso qui, dans son article de février 1897, envisage un renouveau de la littérature italienne « contre le symbolisme, contre le décadentisme, contre le mysticisme⁷² », critiqués pour leur artificialité, pour leur nébulosité, pour leur détachement de la vie. La discussion autour du symbole et celle autour de l'esthétisme marquent toute la première période de vie de la revue, en ouvrant la voie au dépassement de la décadence et à la construction de la modernité, « loin de l'imitation naturaliste et de la fureur imaginative des décadents purs⁷³ ». S'il est vrai que « le périodique ne se qualifia pas immédiatement pour la nouveauté de ses programmes et sembla poursuivre [...] la voie de l'esthétisme⁷⁴ », il est vrai aussi qu'il présente des caractères d'originalité, et que dans ses pages la génération protagoniste de la « saison des revues » fait ses premières expériences.

En 1900, la direction de la revue est confiée au frère d'Angiolo Orvieto, Adolfo, qui, beaucoup plus attentif aux aspects économiques, travaille pour la rentabilité de la revue, à travers l'insertion de la publicité et l'élaboration d'initiatives promotionnelles. *Il*

⁶⁹ Rosario Contarino, *Il primo « Marzocco » (1896-1900)*, op. cit., p. 11. « Il gruppo del Marzocco non assunse gli atteggiamenti di rottura delle avanguardie, ma rimise in onore la tradizione e il passato e identificò ancora una volta la cultura italiana con quella elaborata in Toscana. Non si trattò tuttavia di una ripresa delle tesi del primato delle lettere fiorentine, ma di un recupero [...] della misura e della "grazia" dei grandi secoli (fino al Quattrocento e al primo Cinquecento) ».

⁷⁰ *Ibidem*. « Rendevo gli artisti messaggeri delle verità eterne della vita ».

⁷¹ *Ibid.*, p. 15. « *Il Marzocco* infatti rappresentò l'estrema, ottocentesca, illusione dell'arte come veicolo di rinnovamento sociale; e i suoi giovani redattori, convinti della centralità della letteratura, affinarono i loro strumenti interpretativi, ponendosi, con il conforto dei decadenti, il problema dell'arte come ricerca di un'estetica e non semplicemente, alla maniera di Carducci, come esercizio di alta fattura tecnica ».

⁷² *Il Marzocco*, II, 1 (54), 7 février 1897, p.n.n. [3]. « Contro il simbolismo, contro il decadentismo, contro il misticismo », Mario Morasso, « Ai nati dopo il '70. La terza reazione letteraria ».

⁷³ Rosario Contarino, *Il primo « Marzocco » (1896-1900)*, op. cit., p. 57. « Egualmente lontano dal rispecchiamento naturalistico e dal furore immaginativo dei decadenti puri ».

⁷⁴ *Ibid.*, p. 7. « Il periodico non si qualificò immediatamente per novità di programmi e sembrò voler percorrere [...] la strada dell'estetismo ».

Marzocco vit ainsi la transition « d'un groupe d'amis [...] à une entreprise culturelle et journalistique moderne et influente⁷⁵ ». Au niveau des contenus, la revue élargit son intérêt aux thématiques sociopolitiques, en soutenant un nouvel engagement des intellectuels, mais sans s'opposer aux institutions culturelles officielles ; sur ce point, les revues florentines de la génération suivante se détacheront de leur ancêtre⁷⁶. Le soutien à la guerre de Libye et à l'intervention de l'Italie dans la Première Guerre est le signe de la tendance nationaliste de la revue, qui se poursuit pendant le conflit⁷⁷. Le prestige de la revue attire de plus en plus de jeunes intellectuels désireux de se faire connaître ; si d'un côté, la revue s'enrichit de ces participations, d'autre part elle devient de plus en plus éclectique et dépourvue d'une ligne claire⁷⁸.

Malgré son attitude au nationalisme littéraire, *Il Marzocco* démontre un profond intérêt pour la littérature française. Les recensions et les annonces de publication montrent que ses rédacteurs lisent, entre autres, la *Revue Blanche*, *L'Ermitage*, *La Plume*, le *Mercur de France*. *Il Marzocco* est également un lecteur attentif de Baudelaire, de Mallarmé, et commence à s'occuper de la nouvelle littérature française, de Barrès, de Valéry, de Jammes et, bien évidemment, de Gide.

3.2.3.2. André Gide « idéaliste » dans les pages de *Il Marzocco*

Le 19 avril 1896, *Il Marzocco* annonce la parution de la revue *Centaure*⁷⁹ ; parmi ses différents collaborateurs, l'annonce ne mentionne que « notre ami André Gide, le jeune et

⁷⁵ Silvano Ferrone, *La direzione di Adolfo Orvieto (1900-1908)*, in *Il Marzocco. Carteggi e cronache fra Ottocento e Avanguardie*, Caterina Del Vivo (éd.), Florence, Olschki, 1985, p. 18. « Da un gruppo di amici [...] ad una moderna e autorevole impresa culturale e giornalistica ».

⁷⁶ Rosario Contarino, *Il primo « Marzocco » (1896-1900)*, op. cit., p. 12. « Il divario tra questa rivista e le successive dell'età giolittiana (Leonardo, Hermes, Il Regno, La Voce) non deriva perciò solo dalla specificità dell'azione culturale di queste ultime rispetto all'eterogeneità del *Marzocco*, ma soprattutto dalla diversità di sentire il ruolo dell'intellettuale nella società. Orvieto, Conti, Tumiati pensavano di pilotare il lettore verso un rassicurante *déjà vu* ; i nuovi filosofi delle nuove riviste fiorentine di rivoluzionare il sapere e la cultura. La formula stessa dell'autonomia dell'arte portò gli uomini del *Marzocco* ad una disciplinata azione di fiancheggiamento delle istituzioni ».

⁷⁷ Renato Bertacchini, *Le riviste del Novecento*, op. cit., p. 26. « Durante tutto il periodo bellico, *Il Marzocco* condivide le posizioni governative e nazionalistiche, montando contro la "barbarie germanica" una dura campagna ».

⁷⁸ Cette évolution ne manque pas de susciter des critiques, aussi parmi les jeunes intellectuels ; c'est le cas, par exemple, de Giuseppe Prezzolini, qui dédie au *Marzocco* trois articles dans *La Voce*, en 1909, en stigmatisant la dénaturation de la revue.

⁷⁹ La revue, qui porte le sous-titre de « revue trimestrielle de littérature et d'art », est dirigée par Henri Albert, le traducteur de Nietzsche en France ; elle ne fera que deux éditions. Elle fait partie de l'archipel des

valeureux auteur de la *Tentative amoureuse* et d'autres livres très singuliers⁸⁰». Inspirée de la revue allemande d'Art nouveau *Pan*, *Le Centaure* ne peut qu'intéresser les écrivains de *Il Marzocco*, qui partagent son esthétique « belle époque », son antipositivisme et son intérêt pour les écrits nietzschéens. Bien que l'aventure d'André Gide au *Centaure* ne dure que quelques mois⁸¹, *Il Marzocco* souligne sa présence. Lorsque cette annonce paraît, Gide vient de rencontrer à Florence Angiolo Orvieto, et d'entamer un rapport de collaboration qui se prolonge dans la correspondance⁸² : si *Il Marzocco* est la première revue qui s'occupe de Gide en Italie, c'est l'auteur lui-même qui la choisit, en fréquentant la rédaction à Florence et en envoyant à Orvieto les *Feuilles de route* (1895-1896), en sollicitant une recension⁸³. Comme nous l'avons vu, le rapport entre les deux écrivains entraîne la participation de Gide à l'enquête du *Marzocco* ; dans les années qui s'en suivent, dans les pages de la revue se succèdent d'autres nombreux entrefilets qui citent l'auteur parmi les collaborateurs de différentes revues françaises⁸⁴ ou qui annoncent la parution de ses œuvres⁸⁵ ; le « côté essayiste » de Gide suscite notamment un grand intérêt parmi les intellectuels italiens qui animent *Il Marzocco*⁸⁶.

petites revues qui naissent et disparaissent de façon continue au cours de ces années, et auxquelles Gide participe constamment, avant la fondation de la *Nrf*, comme *La Revue potache*, *La Conque*, *La Revue Blanche* entre autres.

⁸⁰ « Marginalia. Tra rassegne e giornali », *Il Marzocco*, I, 12, 19 avril 1896, p. n. n. [4]. « Il nostro amico André Gide, il giovane e valente autore della *Tentative amoureuse* e di altri libri singolarissimi »,

⁸¹ On lit, dans un brouillon de lettre de Gide à Henri de Régnier du mai 1896 : « Je ne voudrais pas trop vous causer d'ennui en me retirant du *Centaure* [...] Les théories qui s'imposent ne sont pas beaucoup les miennes [...] Au près de la "Lettre longue" et de la chronique d'Albert, ma "figue" et ma "grenade" prennent des airs trop symboliques, et mes notes de voyage [...] y paraîtraient trop de reportages — j'avoue que je croyais cela plus sérieux », Henri De Régnier, *Lettres à André Gide (1891-1911)*, David J. Niederauer (éd.), Genève/Paris, Droz/Minard, 1972, p. 100-101.

⁸² Pour des détails ultérieurs sur ce rapport, cf. le paragraphe sur les voyages de Gide en Italie.

⁸³ « Marginalia », *Il Marzocco*, II, 36, 10 octobre 1897, p. n. n. [4]. « André Gide, uno dei più importanti scrittori della giovane scuola francese, ha pubblicato testé un grazioso volumetto di appunti di viaggio [...] nel quale è assai finemente riferita l'impressione che il Gide stesso ritrasse in Firenze dalla conoscenza di Gabriele D'Annunzio ».

⁸⁴ En novembre 1897, par exemple, le nom de Gide est cité parmi seize autres collaborateurs du *Mercure de France*.

⁸⁵ En mai 1897 la parution des *Nourritures terrestres* est annoncée, en juillet 1903 celle de *Prétextes*, avec un bref descriptif du volume. En août 1904 la parution de *Saül. Le roi Candaule* est annoncé et commenté. En 1908 Aldo Sorani annonce la parution des poésies d'Emmanuel Signoret préfacées par Gide.

⁸⁶ Cf. [Anonyme], « Marginalia. *De l'influence en littérature* », *Il Marzocco*, V, 30, 29 juillet 1900, p.n.n. [4] ; Guido Mazzoni, « Marginalia. Sui "limiti dell'arte" », *Il Marzocco*, VI, 35, 1^{er} septembre 1901 ; [Anonyme], « Marginalia. L'importanza del pubblico », *Il Marzocco*, VIII, 43, 25 octobre 1903, p.n.n. [4] ; [Anonyme], « Marginalia. L'evoluzione del teatro », *Il Marzocco*, IX, 33, 14 août 1904, p.n.n. [2-3] ; Aldo Sorani, « Un icaro della poesia », *Il Marzocco*, XIII, 39, 27 septembre 1908, p.n.n. [2] ; Aldo Sorani,

Il Marzocco publie également quatre interventions critiques sur Gide : la réception de l'auteur proposé par les rédacteurs de la revue florentine doit être contextualisée dans la lutte pour le dépassement du positivisme, où les poétiques idéalistes et décadentes font front commun. La lecture du *Marzocco* reste essentiellement liée à une opposition entre le bien et le mal de dérivation idéaliste.

Le premier article, signé par Angiolo Orvieto, est un compte rendu du *Prométhée mal enchaîné* et de *Philoctète*. Le critique met en valeur la recherche « idéaliste » de Gide, une tension vers la vie spirituelle et vers le bien : d'après lui, les deux protagonistes « sont des personnifications et des symboles de l'idéaliste moderne⁸⁷ », mais avec des différences remarquables : Prométhée est un « faux idéaliste », qui « se trompe sur la véritable essence de l'idéal au point d'affirmer que tous les hommes [...] doivent suivre indifféremment le bien ou le mal⁸⁸ ». D'après Orvieto, contrairement à d'autres interprétations anciennes et modernes, Gide n'utilise pas le mythe pour représenter un moment solennel, de victoire ou de défaite, de la vie de l'humanité, mais pour décrire la période de crise et de scepticisme que la société est en train de vivre ; Prométhée serait le symbole de cette crise.

Il a essayé de renouveler encore une fois le mythe de Prométhée, non pas pour représenter un grand moment tragique de la vie de l'humanité, ni un grand moment solennel, mais ce triste moment de pause sceptique dans lequel nous avons vécu et nous vivons, et dans lequel la lumière de l'idéal traverse nos esprits, mais n'arrive pas encore à briller toute entière et à vaincre⁸⁹.

Orvieto interprète l'aigle, antagoniste de Prométhée, comme le symbole d'un idéal que le protagoniste n'a pas le courage de mener jusqu'au but : il lit le rapport entre Prométhée et son aigle comme un affrontement entre le bien et le mal, entre le scepticisme et l'idéal.

« Oscar Wilde e sua madre », *Il Marzocco*, XVI, 20, 14 mai 1911, p. 3-4 ; [Anonyme], « Cronachetta bibliografica », *Il Marzocco*, XVI, 46, 12 novembre 1911, p. 5.

⁸⁷ Angiolo Orvieto, « Prometeo e Filottete », *Il Marzocco*, IV, 26, 30 juillet 1899, p.n.n. [2]. « L'uno e l'altro sono personificazioni e simboli dell'idealista moderno ».

⁸⁸ *Ibidem*. « Si inganna tanto sulla vera natura dell'ideale da sentenziare che ciascun uomo [...] deve consacrarsi indifferentemente al bene od al male ».

⁸⁹ *Ibidem*. « Ha tentato di rinnovare una volta ancora il mito di Prometeo, per significare con esso non un grande momento tragico, né un grande momento solenne della vita dell'umanità, ma questo triste momento di pausa scettica nel quale abbiamo vissuto e viviamo, e in cui la luce dell'ideale balena sì alle anime nostre ma non riesce ancora a rifulgere intiera e a vincere ».

Orvieto lit le discours autour du « dépassement de toute morale, propre à libérer vraiment l'individu, l'écriture de l'œuvre⁹⁰ », représenté par Prométhée qui tue son aigle, comme un renoncement à la recherche idéaliste, comme un renoncement à l'art, et non pas comme une libération de la mystique de l'art, propre des poétiques décadentes, pour une nouvelle éthique de l'écriture. Orvieto semble ne pas percevoir l'ironie de Gide qui, dans cet ouvrage, se détache du symbolisme pour revenir à la vie, pour aller vers un nouveau rôle de l'écrivain. En revanche, *Philoctète* serait un idéaliste inconscient : si Prométhée était « l'idéaliste atteint du doute, qui ressent en lui la pulsion instinctive pour le bien et pour la lumière, mais qui doute de sa légitimité [...] et qui, au final, la tue⁹¹ », Philoctète est « l'idéaliste qui n'a pas encore vaincu le doute théorique, mais qui l'a vaincu dans la pratique⁹² ». En buvant de son gré le somnifère que Néoptolème lui donne après avoir avoué la machination d'Ulysse, Philoctète met en pratique une vertu qu'il ne sait pas décrire. Moins cérébral de Prométhée, Philoctète « ne sait pas définir la vertu, il ne sait pas parler de l'idéal avec la même subtilité de Prométhée ; mais son âme est infiniment plus proche du bien⁹³ ». L'article nous montre sans aucun doute que, bien qu'il souffre du retard propre à la culture italienne par rapport à la culture européenne, le fondateur du *Marzocco* lit Gide avec une grande attention. Sa lecture reste ancrée dans une vision idéaliste ; mais, en même temps, il met en valeur les caractères stylistiques de Gide, qu'il qualifie de « finesse exquise d'art limpide⁹⁴ », proches d'un style classique. Gide lui-même fera l'éloge de la recension dans une lettre à Orvieto, en lamentant l'incompréhension des autres critiques⁹⁵.

En juin 1902, *Il Marzocco* publie une recension anonyme de *L'Immoraliste*, en mettant en valeur sa continuité avec *Le Prométhée mal enchaîné* et *Philoctète*. L'ouvrage est

⁹⁰ Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur*, op. cit., p. 330.

⁹¹ Angiolo Orvieto, « Prometeo e Filottete », op. cit.. « L'idealista malato di dubbio, che sente dentro di sé gli impulsi istintivi verso il bene e verso la luce, ma che dubita della loro legittimità e [...] finisce per ucciderli in sé ».

⁹² *Ibidem*. « L'idealista che non ha ancor vinto il dubbio teorico ma ne ha trionfato nella pratica ».

⁹³ *Ibidem*. « Non riesce a definire la virtù, non riesce a parlare dell'ideale con tutta la sottigliezza con la quale ne ragiona Prometeo ; ma la sua anima è infinitamente più vicina al bene ».

⁹⁴ *Ibidem*. « Squisita finezza d'arte limpida »

⁹⁵ Cf. Lettre d'André Gide à Angiolo Orvieto du 21 septembre 1899, in Marie-José Tosi, « André Gide e Angiolo Orvieto », op. cit., p. 309. « Rarement en France je me suis senti aussi bien compris que par vous, et ce m'est un bonheur charmant lorsque si souvent on me reproche ici mon "obscurité de pensée" et mon incompréhensibilité, de voir votre esprit étranger, aussi parfaitement et subtilement me comprendre ».

« apparemment, un roman⁹⁶ », que, d'après le critique, on lit avec plaisir en raison de son écriture simple, quotidienne et, par conséquent, intéressante. Mais, derrière le roman, se cacherait « un livre de philosophie psychologique⁹⁷ » : l'histoire de Michel et Marceline est lue comme un conte philosophique sur la victoire du mal et de la corruption de la société contre le bien conquis par l'individu. Marceline succombe à la voracité de Michel, qui, une fois guéri grâce aux soins de sa femme, devient « l'homme égoïste et féroce, qui vise à sa jouissance et à son développement individuel, même lorsque cela coûte la vie de quelqu'un⁹⁸ ». L'accent est mis sur l'individualisme de Michel, un caractère typiquement décadent, qui se transforme peu à peu dans un égotisme exaspéré et dans une attitude amoral : « inconscient, et il n'est pas seulement immoral, mais aussi — et encore plus — amoral⁹⁹ ». Les dynamiques entre les personnages sont vues, encore une fois, comme une lutte entre les deux extrêmes opposés de la morale : Marceline est « tout le bien », alors que Michel est « tout le mal¹⁰⁰ » ; le bien est une aspiration personnelle, un idéal, alors que le mal dérive du mauvais exemple de la société¹⁰¹. L'auteur de l'article veut attribuer à *L'Immoraliste* l'expression d'une position précise, en le faisant figurer presque comme un ouvrage à thèse¹⁰². S'il est vrai que, avec *L'Immoraliste*, Gide « entre dans une phase nouvelle de son écriture¹⁰³ », cette nouvelle phase n'est pas très bien comprise par ses anciens lecteurs du *Marzocco*, même pas par Angiolo Orvieto, qui, probablement, se cache derrière l'auteur anonyme de cette recension¹⁰⁴.

⁹⁶ [Anonyme], « Marginalia. *L'Immoraliste* di André Gide », *Il Marzocco*, VII, 25, 22 juin 1902, p. n. n. [3]. « Apparentemente, un romanzo ».

⁹⁷ *Ibidem*. « Un libro di filosofia psicologica ».

⁹⁸ *Ibidem*. « L'uomo egoista e feroce, che vuole il proprio godimento e il proprio sviluppo individuale, anche quando esso debba costare la vita ad una persona ».

⁹⁹ [Anonyme], « Marginalia. *L'Immoraliste* di André Gide », *Il Marzocco*, VII, 25, 22 juin 1902, p. n. n. [3]. « Incosciente, e non è solo immorale ma anche e più amorale ».

¹⁰⁰ Cf. *ibidem*, « Ma la morte di Marcellina che è tutto il bene, e la vita di Michele che è tutto il male, non possono lasciare nell'inganno ».

¹⁰¹ *Ibidem*. « L'immenso incosciente male sociale distrugge ora per ora il cosciente bene faticosamente acquistato, penosamente esercitato. Il male permesso e approvato dalla società si trasmette voluttuosamente a ciò che ancora v'è di sano ».

¹⁰² Cette interprétation n'est pas isolée ; elle est partagée par de nombreux critiques en France et à l'étranger : Cf. Claude Martin, *op. cit.*, p. 530 : « *L'Immoraliste*, en effet, sera dans l'ensemble bien accueilli [...], mais Gide se plaindra d'être mal lu, de n'être pas compris ». Pour expliquer sa position, Gide écrit une préface, en précisant que « je n'ai voulu faire en ce livre non plus acte d'accusation qu'apologie, et me suis gardé de juger », André Gide, *RRI*, p. 591.

¹⁰³ Pierre Masson, *Notice à L'Immoraliste*, *RRI*, p. 1368.

¹⁰⁴ Marie-José Tosi, « André Gide e Angiolo Orvieto », *op. cit.*, p. 305. « La fiducia di Orvieto doveva durare poco. *L'Immoraliste* avrebbe spazzato via ogni incertezza ».

Au cours des années suivantes, la présence de Gide dans la revue s'affaiblit : la parution de ses œuvres est encore annoncée, mais il faudra attendre dix ans pour un nouveau commentaire. En mars 1912, Vincenzo Cardarelli¹⁰⁵ publie un article sur *L'inquiète paternité* de Jean Schlumberger. Le sujet est introduit par des considérations plus générales : selon l'auteur, les jeunes écrivains français « ont le goût des formes polies et symétriques¹⁰⁶ » ; ils écrivent de façon détachée, « avec intelligence, mais une intelligence froide et raisonnable¹⁰⁷ ». Il perçoit leur besoin de construire leur propre vie dans l'art, mais cela les amènerait à une écriture artificielle qui « à la place de condescendre à la vie, s'impose à elle, en la renfermant dans des normes éthiques préconstituées¹⁰⁸ ». Dans ce cadre, il dédie une digression à *Isabelle* d'André Gide : « Mais parcourez le dernier roman de Gide : *Isabelle*. [...] Malgré sa propreté simulée et sa sobriété formelle, c'est un ouvrage tortueux, fatigant [...] qui n'est ni une image ni un signifié¹⁰⁹ ». Cardarelli décrit la dernière œuvre de Gide comme peu compréhensible parce que trop cérébrale, froide, peu naturel¹¹⁰. La froideur et l'artificialité présumée de l'écriture gidienne sont également au centre du quatrième et dernier article¹¹¹, la recension de *La Symphonie pastorale* qu'Aldo Sorani publie en 1920, seule citation de Gide dans la revue après l'interruption de la Première Guerre¹¹². Sorani accuse Gide de mettre en place dans ses textes une « méthode » de création : « Choisir en tant que sujet un verset de l'évangile, en tirer une atmosphère translucide et raréfiée, immerger dans cette atmosphère des personnages qui ont une humanité quintessenciée, pour qu'ils

¹⁰⁵ L'écrivain rejoint *Il Marzocco* en 1911, après la rupture de ses rapports avec le quotidien socialiste *L'Avanti!* et après le refus de Giuseppe Prezzolini de l'inclure parmi les collaborateurs de *La Voce*, cf. Franco Contorbia, « Cardarelli tra *Il Marzocco* e *La Voce* », in *Rivista di Letteratura italiana*, II, 2, 1984, p. 297-312.

¹⁰⁶ Vincenzo Cardarelli, « *Inquietudini contemporanee* », *Il Marzocco*, XVII, 9, 3 mars 1912, p. 2-3. « Hanno il gusto delle forme levigate e simmetriche ».

¹⁰⁷ *Ibidem*. « Con intelligenza, ma con intelligenza fredda e razziocinante ».

¹⁰⁸ *Ibidem*. « Invece di condiscendere alla vita le si impone sogettandola a schemi etici preordinati ».

¹⁰⁹ *Ibidem*. « Ma scorrete l'ultimo romanzo del Gide : *Isabelle*. [...] È, malgrado la sua simulata lindura e castigatezza formale, un'opera contorta, faticosa [...] che non è né un'immagine né un significato ».

¹¹⁰ Gide lui-même, dans une lettre de 1911, définit *Isabelle* comme un « exercice [...] d'extériorisation », dans sa recherche sur les possibilités d'expression des dilemmes éthiques des personnages, cf. la lettre d'André Gide à Jacques Rivière, *Corr. Rivière*, p. 247.

¹¹¹ En 1914 il est cité encore une fois, dans le cadre d'un article sur Charles Vildrac, par Emilio Cecchi ; il le définit « uno degli autori più da studiare in tutta la letteratura contemporanea », « *Livre d'amour* di Charles Vildrac », *Il Marzocco*, XIX, 21, 31 mai 1914, p. 3.

¹¹² Nous citons ici cet article en raison de sa continuité évidente avec la première période de la réception dans *Il Marzocco*.

bougent et agissent, avec une attitude et des désirs sagement contenus et mesurés¹¹³ ». Derrière la construction du récit gidien, il voit la simple réalisation d'un schéma préconstitué, qu'il décrit avec une dose d'ironie évidente. Les propos de Sorani rappellent les mots de Cardarelli, dix ans auparavant : il décrit les personnages de Gide comme froids, distanciés, des masques dépourvus d'humanité, « des vies réduites à une pure rationalité, soutenues par un squelette d'idées plus que par un squelette d'os revêtu de chair vive¹¹⁴ ». Il semble ne pas comprendre la complexité du dialogue que Gide met en place entre morale religieuse et sentiment, entre aveuglement physique et aveuglement existentiel, entre liberté et morale. En supprimant toute ambiguïté, Sorani lit la *Symphonie pastorale* comme un conte moralisateur sur le péché : « les personnages de la *Symphonie pastorale*, comme ceux de *La Porte étroite*, ont la mission précise d'exemplifier une devise, de personnifier une parabole, de mettre en acte un certain enseignement de l'évangile¹¹⁵ ». La complexité psychologique des personnages gidiens, ainsi que leur humanité, n'est pas perçue par l'auteur, qui les encadre, encore une fois, dans une lecture idéaliste qui refuse tout acte de création extérieur au ressenti de l'auteur. *La Symphonie pastorale* est la dernière œuvre gidienne citée dans *Il Marzocco* ; la perte d'intérêt pour Gide s'exacerbe jusqu'à l'oubli, même si la vie de *Il Marzocco* se poursuit encore pendant de nombreuses années. La sensibilité de ses rédacteurs, engagés dans l'établissement d'un « nouvel ordre », se détache de plus en plus des positions littéraires et biographiques assumées par Gide, qui, de leur côté, se font de plus en plus audacieuses.

La lecture de Gide faite par *Il Marzocco* reste liée à une vision idéaliste, en lutte contre le positivisme. La revue joue un rôle fondamental pour la réception de Gide en Italie et ouvre la voie aux nombreuses revues « de la modernité » qui recueillent et dépassent l'héritage du *Marzocco*, et qui parfois rassemblent aussi ses anciens collaborateurs.

¹¹³ Aldo Sorani, « Il metodo di A. Gide », *Il Marzocco*, XXV, 48, 28 novembre 1920, p. 2. « Prendere per tema un versetto evangelico, sprigiornarne un'atmosfera protestante traslucida e rarefatta, immergervi dei personaggi di una umanità quintessenziata, che vi si muovano e vi agiscano con un respiro e un anelito sapientemente misurati e contenuti ».

¹¹⁴ *Ibidem*. « Vite ridotte a puro razicinio e che sono sostenute più da uno scheletro d'idee che da uno scheletro d'ossa rivestito di carne ».

¹¹⁵ *Ibidem*. « I personaggi della *Sinfonia pastorale*, come già quelli della *Porta stretta*, hanno infatti il preciso incarico di esemplificare una massima, di personificare una parabola, di attuare un preciso insegnamento del Vangelo ».

3.2.4. Gian Pietro Lucini lecteur de Gide : du symbolisme à la modernité à travers l'ironie

Écrivain et poète anarchiste, Gian Pietro Lucini fut l'un des premiers lecteurs de Gide. Considéré comme le théoricien du symbolisme italien, « Lucini eut l'ambition de bâtir, sur des racines symbolistes parallèles, une solution alternative au dannunzianisme triomphant¹¹⁶ » ; par la suite, il suivra la voie de l'engagement contre l'injustice sociale, avec une charge contestatrice de plus en plus virulente, jusqu'à l'approche de l'avant-garde futuriste.

Nous allons maintenant la lecture de Gide proposée par Lucini. Cette lecture est très influencée par la notion de symbolisme propre à l'auteur italien, que nous allons détailler, ainsi que par les aspects les plus anarchisants de l'œuvre de Nietzsche. Nous allons également approfondir les notions d'humorisme et d'allégorie, que le critique italien retrouve chez l'écrivain français.

D'après les mémoires et les correspondances, Gian Pietro Lucini et André Gide ne se rencontreront jamais ni auront de contacts épistolaires ; cette absence de tout rapport est assez inédite dans le cadre de la présence de Gide en Italie au début du siècle, aussi en considération de la disponibilité de l'écrivain à la rencontre et sa fréquentation habituelle des cercles culturels italiens. Cependant, Lucini connaît l'œuvre de Gide, au point de déclarer en 1903 :

Personne en Italie, à ce que je sache, ne pourra vous parler d'André Gide, de Laurent Tailhade, de Remy de Gourmont, d'Henri de Régnier, de Mme Rachilde, comme je peux le faire ; j'ose dire que personne ne les connaît comme moi, car personne ne mène l'activité d'égoïste, de précieux, de décadent, d'anarchiste, qui les caractérise et que j'exerce également¹¹⁷.

¹¹⁶ Edoardo Sanguineti, *Notice biobibliographique* in Gian Pietro Lucini, *Revolerate e nuove revolverate*, Turin, Einaudi, 1975, p. XVI. « Lucini ebbe l'ambizione, di costruire, su parallele radici simboliste, una soluzione alternativa al dannunzianesimo trionfante ».

¹¹⁷ Lettre de Gian Pietro Lucini à Arnaldo Risi, in *Il medico di Lucini: lettere ad Arnaldo Risi*, Milan, All'insegna del pesce d'oro, 1999, p. 46. « Nessuno in Italia ch'io mi sappia potrà parlarvi di André Gide, di Laurent Tailhade, di Remy de Gourmont, di Henri de Régnier, della Rachilde, come me, perché oso dire che nessuno come me li conosce non avendo come me questa attività di egoarca, di prezioso, di decadente, di anarchico che gli distingue ».

Après avoir cité Gide deux fois en 1902, à propos de Saint-Pol Roux¹¹⁸ et dans le cadre d'un article dédié à Stendhal¹¹⁹, en 1903, Lucini publie dans *La Rassegna internazionale* un court essai qui, pour la première fois, offre un portrait complet de la personnalité et de l'œuvre de Gide. Dans un premier temps, il l'avait proposé à *Emporium* ; comme le démontre une lettre de Felice Cameroni, l'article avait été refusé par Vittorio Pica, rédacteur en chef de la revue : « Pica croit André Gide trop inconnu pour *Emporium*, et il ne possède aucune illustration de l'écrivain¹²⁰ ». Cameroni avait conseillé à Lucini de trouver un contexte plus international¹²¹ ; finalement, l'essai paraît dans *La Rassegna internazionale*, accompagné du célèbre portrait de Gide dessiné par Félix Vallotton pour le *Livre des masques* de Remy de Gourmont, en 1898.

Une copie de cet essai, qui est l'une des interventions critiques sur Gide les plus intéressantes de la période, se trouve dans le dossier préparatoire d'un volume inédit conservé dans les Archives Lucini à Côme : *Letteratura eroica*¹²², chapitre introductif d'une *Galleria dei contemporanei*, aurait dû rassembler les principaux textes critiques de l'auteur. La présence de Gide dans ce projet¹²³ en dit long sur sa centralité parmi les lectures de Lucini, notamment car, dans sa « galerie », il le situe

dans la première salle, où vous trouverez de grandes toiles qui représentent des portraits en pied [...] au milieu d'une multitude de petits portraits qui leur rendent hommage comme des satellites à des soleils. Je vous dirai, en toute confiance, que les grands tableaux représentent l'image de ceux que — dans les milieux internationaux que j'ai fréquentés — en lisant, j'ai aimés le mieux¹²⁴.

¹¹⁸ «La conquista delle stelle», *L'Italia del Popolo*, XI, 600, 27-28 août 1902, p. 1-2.

¹¹⁹ « Ancora di Stendhal », *L'Italia del Popolo*, XI, 695, 30 novembre-1^{er} décembre 1902, p. 1-2.

¹²⁰ Lettre de Felice Cameroni à Gian Pietro Lucini du 27 janvier 1903, Archives Lucini, Bibliothèque municipale de Côme, 178.2 c.153. « Pica crede troppo sconosciuto André Gide per l'Emporium, e non possiede alcuna illustrazione di lui ». Lucini avait demandé à Felice Cameroni d'intercéder auprès de Pica, pour qu'il accepte l'article et pour qu'il trouve une image de Gide à publier avec le texte. Bizarrement, en 1895, *Emporium* elle-même avait cité le nom de Gide pour la première fois en Italie. Cet échange nous montre combien, encore à cette époque, la connaissance de Gide en Italie est un fait marginal, même à l'intérieur des milieux culturels les plus avancés : le côté internationaliste d'*Emporium* est très développé, et Vittorio Pica joue un rôle fondamental dans la diffusion des nouveautés étrangères, et notamment françaises, en Italie ; cependant, Gide est encore trop inconnu pour lui consacrer une étude.

¹²¹ Cf. *ibidem*. « Forse potresti offrire il tuo articolo alla *Rassegna internazionale* di Roma ».

¹²² *Letteratura eroica, 1893-1914*, Archives Lucini, Bibliothèque municipale de Côme, enveloppe 5, fasc. 1a (96).

¹²³ À côté de Ibsen, Guerrazzi, Zola, Swinburne, Paul Adam. D'après le dossier, l'ouvrage était encore au stade d'accumulation des matériaux. Toutefois, il nous montre, sans doute, la variété des intérêts de Lucini.

¹²⁴ Gian Pietro Lucini, *Ibidem*. « Nella prima sala dove troverete delle grandi tele a rappresentare dei ritratti in persona intera [...], in mezzo ad una serie di ritrattini e li vedrete che come satelliti fan loro vantaggio

Après 1903, Lucini cite Gide à nouveau, rapidement, à propos de la poésie¹²⁵ et, plus largement, à propos de D'Annunzio¹²⁶. Nous allons maintenant esquisser la théorie du symbolisme de Lucini ; ensuite, nous allons analyser la lecture critique de Gide faite par Lucini, en nous concentrant notamment sur son essai dans *La Rassegna internazionale*.

3.2.4.1. *Un symbolisme allégorique*

Devant les détracteurs de l'« esprit décadent », Lucini renverse les termes de l'analyse¹²⁷ et, dans ses premiers écrits, la décadence devient un instrument de renouveau : au niveau historique, c'est une mise en question de l'ordre établi, une « crise » qui amène à une évolution ; au niveau littéraire, c'est une poétique du changement :

Décadents non quant à l'œuvre, mais quant à la vie : décadents, parce que tout ce qui nous entoure — science, religion, politique, économie — se transforme, et la transformation n'est pas sans fin, et la fin n'est pas sans mort ou ruine : et sans mort ni pourriture, il n'y a pas de nouvelle vie¹²⁸.

Lucini propose « une voie italienne au symbolisme, dans laquelle le caractère allusif et l'imprécision typiques de l'homonyme mouvement français sont refusés ; en revanche, on soutient les raisons d'une vision du monde lucide et d'empreinte rationnelle et illuministe, à fonder sur les Symboles¹²⁹ ». Il refuse les caractères d'obscurité, de nébulosité du

come a soli. Vi dirò in confidenza che i grandi quadri esprimono l'effigie di chi nel giro internazionale cui passeggiavi leggendo amai meglio ».

¹²⁵ Cf. Gian Pietro Lucini, « Toute la lyre », Poesia, IV, 5, juin 1908, p. 21 et *Il verso libero – Proposta*, Milan, Edizioni di Poesia, 1908, p. 173. Le volume passage tiré des *Prétextes* ; la citation est exigüe, mais elle nous montre l'intérêt de l'auteur pour l'œuvre de Gide.

¹²⁶ Cf. *Antidannunziana – D'Annunzio al vaglio della critica*, op. cit. L'essai propose une critique argumentée de Gabriele D'Annunzio, sur le plan littéraire et sur le plan humain.

¹²⁷ Gianni Grana, « Lucini e l'avanguardia riformista », op. cit., p. 351. « Come i poeti francesi, si trova nell'ambiguità di chi ha subito [...] l'accusa di “decadenza” come marchio e polemicamente se ne è fatto un'insegna, ribaltandone il negativo in positività, come emblema operativo del nuovo ».

¹²⁸ Gian Pietro Lucini, « Prolegomena alle figurazioni ideali », in *Per una poetica del simbolismo*, Naples, Guida, 1971, p. 13. « Decadenti però non in quanto all'opera, ma in quanto alla vita : decadenti, perché ogni cosa che ne circonda, scienza, religione, forma politica, economia si tramutano, né il tramutarsi è senza una fine, né la fine è senza una morte od una rovina: né senza morte e putredine havvi nuova vita ».

¹²⁹ Manuela Manfredini, *Oltre la consuetudine. Studi su Gian Pietro Lucini*, Florence, Società Editrice Fiorentina, 2014, p. 4-5. « Una via italiana al simbolismo, in cui siano rifiutate l'allusività e la vaghezza

symbolisme français et belge¹³⁰, mais il soutient l'usage du symbole, en le renouvelant à travers la reprise de la littérature italienne ancienne. Il mène une véritable « défense du symbole — qu'on appelle art de décadence — comme un Art nouveau qui a des racines anciennes¹³¹ »; l'élément fondateur du symbolisme de Lucini, défini « symbolisme idéal éternel¹³² » par Edoardo Sanguineti, est l'idée que le symbole est un outil atemporel, utilisé depuis toujours, par les écrivains de toutes les époques. En le soustrayant à son contexte historique, Lucini le soustrait aussi aux caractères spécifiques liés à ce contexte, en élargissant ses possibilités. Le symbole de Lucini est « une image qui représente une idée, ou bien [...] une figure humaine qui incarne un caractère de la conscience; le symbole de Lucini est, donc, fortement impliqué avec l'allégorie, il est proprement une figure allégorique¹³³ », un « allégorisme rebelle qu'il s'obstina à désigner comme "symbolisme"¹³⁴ », et qui constitue sa voie personnelle vers la modernité.

Dans son essai de 1903, Lucini retrace le parcours de Gide en reconnaissant une évolution cohérente, qui part des *Cahiers d'André Walter*, « un morceau d'histoire vraie et vivant dans l'histoire universelle du monde et de l'existence universelle¹³⁵ ». Lucini cite un article de Remy de Gourmont, paru en 1891 dans le *Mercur de France* au sujet

tipiche dell'omonimo movimento francese e siano invece sostenute le ragioni di una lucida visione del mondo di matrice razionale-illuministica da fondarsi sui Simboli ».

¹³⁰ Dans son essai sur Carlo Dossi il fait une allusion au ton évidemment ironique aux « autori che il simbolismo francese, allora, suscitava; a Villiers de l'Isle-Adam, a Mallarmé, a Verlaine, all'Huysmans, alli altri, che si compiacciono di un ideale d'arte ultra eccezionale ed aristocratica, e si cercano, per lettori, un numero esiguo di delicatissimi », Gian Pietro Lucini, *L'ora topica di Carlo Dossi*, Varese, A. Nicola & C., 1911; réimpression anastatique Milan, Lampi di stampa, 2003.

¹³¹ Gianni Grana, « Lucini e l'avanguardia riformista », *op. cit.*, p. 351. « Difesa del simbolo – che si dice arte di decadenza – come arte nuova che ha radici antiche »

¹³² Edoardo Sanguineti, *Il Chierico organico*, Milan, Feltrinelli, 2000, p. 181. « Il simbolismo del giovane Lucini, allora, era e voleva essere, in primo luogo, una scelta di poetica, l'assunzione di una linea determinata, di una pratica di scrittura: ma era già orientato, fin dal primo istante, nel senso di un Simbolismo Ideale Eterno, e non, propriamente, per una ricerca di Poesia assoluta [...] ma per una rifondazione della Biblioteca di Babele in un Libro nuovo: per una "tradizione", insomma, giocata contro tutte le "consuetudini", per una "continuità" che abbia il suo centro nell'opposizione ».

¹³³ Manuela Manfredini, *Oltre la consuetudine. Studi su Gian Pietro Lucini*, *op. cit.*, 2014, p. 4-5. « Un'immagine che rappresenta un'idea, anzi [...] una figura umana che incarna un modo della coscienza; il simbolo luciniano è pertanto fortemente implicato con l'allegoria ed è propriamente figurazione allegorica ».

¹³⁴ Edoardo Sanguineti, préface à Gian Pietro Lucini, *D'Annunzio al vaglio dell'umorismo*, Genova, Costa & Nolan, 1989, p. VII. « Allegorismo ribelle che si ostinò a di massima a designare come "simbolismo" ».

¹³⁵ Gian Pietro Lucini, « André Gide ed il suo "Immoraliste" », *La rassegna internazionale*, IV, 4, 15 avril 1903, p. 41. « Parte di storia vera e viva nella storia universale del mondo e della universale esistenza ».

d'*André Walter*, qu'il considère comme prophétique : « en 1891, Remy de Gourmont — lorsqu'il insistait sur les *Cahiers d'André Walter* — avait déjà compris que l'harmonie formelle, la cohésion de la surface, le calme, la sérénité n'étaient que des parois et des couvercles qui dissimulaient un ferment¹³⁶ » ; il reconnaît en cette première œuvre les caractères qui marqueront les œuvres de Gide par la suite. Le parcours se développe à travers « quelques essais, comme *La Tentative amoureuse*, *Le Traité du Narcisse*, *Les lettres à Angèle*¹³⁷ », pour en arriver au *Voyage d'Urien*, un « roman philosophique ». Dans ce texte, Lucini reconnaît un récit symbolique, une allégorie de l'existence ; les marins, qu'il cite comme un groupe monolithique, des types plutôt que des personnages, accomplissent un voyage qui, apparemment, n'a pas d'autre but que le fait même de voyager¹³⁸. À la fin, « ils baisseront la tête face à la fatalité et à l'impuissance des choses [...] ils renfermeront les merveilles imaginées sous le voile — d'habitude obscure et symbolique — des voyageurs trompés et raillés, et croiront d'avoir osé et opéré, alors qu'ils auront seulement rêvé. De même que la vie¹³⁹ ». *Le Voyage d'Urien* serait, donc, une allégorie de la vie.

Cette lecture est fonctionnelle à la suite du parcours que Lucini veut attribuer à Gide ; l'écrivain ne se résigne pas à l'échec, poursuit sa recherche, et parvient à une idée nouvelle : « Gide découvrit *Paludes* en suivant l'aiguille magnétique de l'ironie ; laquelle lui apporta l'humorisme ; et l'humorisme, vous le savez, est cette qualité morale grâce à laquelle nous voyons les phénomènes sous un point de vue spécial. Le monde se transforma à ses yeux¹⁴⁰ ». Lucini rapproche les toutes premières œuvres de Gide de son symbolisme allégorique, mais il souligne également que l'auteur renonce très vite à toute illusion en suivant une voie différente.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 42 : « Nel 1891, Remy de Gourmont, quando insisteva sui *Cahiers d'André Walter*, già avvisava che l'armonia formale, la compattezza di superficie, la calma, la serenità dovevano essere parate e coperchii a chiudere un fermento ».

¹³⁷ *Ibidem.* « Alcuni saggi, come *La Tentative amoureuse*, *Le Traité du Narcisse*, *Les lettres à Angèle* ».

¹³⁸ *Ibid.*, p. 42. « La lotta, lo sforzo, la rinuncia, le alte cogitazioni, le notti di veglie, sono comunque lo scopo ultimo, o, per lo meno, altro scopo non vi è ».

¹³⁹ *Ibidem.* « Chineranno il capo alla fatalità e all'impotenza di tutte le cose [...] richiuderanno, sotto il velo d'abitudine oscuro e simbolico dei viaggiatori ingannati e derisi, le meraviglie immaginate, e crederanno di avere osato ed operato, mentre non hanno che sognato. Così il vivere ».

¹⁴⁰ *Ibidem.* « Gide scoperse *Paludes*, seguendo l'ago magnetico dell'ironia ; la quale gli portò l'umorismo ; e l'umorismo, voi lo sapete, è quella dote morale per cui noi vediamo i fenomeni sotto un dato punto di vista speciale. Il mondo gli si rimutò davanti ».

3.2.4.2. Sortir des paludes à travers l'humorisme

L'humorisme et l'ironie, qui Lucini évoque à propos de Gide, sont deux notions centrales dans la réflexion de l'écrivain italien. Nous allons maintenant définir leur nature, pour ensuite éclaircir leur usage dans la critique de Gide.

En 1903, lorsque Lucini publie son essai sur Gide, la réflexion autour de l'humorisme en Italie est à ses débuts, mais déjà sur le point de devenir centrale¹⁴¹ et de devenir l'un des caractères marquants de la modernité. Pour Lucini, entre l'humorisme et l'ironie « il y a différence de qualité et de quantité¹⁴² ». Il donnera une définition de l'ironie dans son ouvrage *L'ora topica di Carlo Dossi*, paru en 1911 :

Bonne ironie! Elle reste le meilleur idéalisme conservatif, reconstituant, elle immunise, c'est une richesse inépuisable, parce qu'en l'utilisant on la reproduit ; c'est jouer avec la vie, pour faire de l'art sérieusement. C'est ce qui reste aux génies modernes, après les messes sanglantes des passions artificielles [...] : ce que l'artiste a de plus cher et de plus personnel, une proposition des logarithmes de l'imagination étalée devant l'esprit pratique vénal renfrogné, qui en est perturbé, effrayé, et envoie chercher le gendarme de la logique, l'académicien gris, lunetté et fétichiste¹⁴³.

L'ironie est l'outil qui, après les « passions artificielles » et vides du XIX^e siècle, permet à l'écrivain de se battre contre les gris défenseurs d'un empirisme superficiel. C'est le seul caractère original et personnel de l'artiste, un élément qui fait peur aux détracteurs de la liberté de l'art qui se cachent derrière le « gendarme de la logique » et le monde académique¹⁴⁴. L'ironie devient, par conséquent, tout ce qui reste aux artistes « modernes », une arme de dépassement de la pure réalité vers l'expression de

¹⁴¹ En 1904, un an après cet article, par exemple, Luigi Pirandello publie *Il fu Mattia Pascal* et commence l'écriture de son essai *L'Umorismo*, paru en 1908.

¹⁴² Gian Pietro Lucini, *D'Annunzio al vaglio dell'umorismo*, op. cit., p. 29. « Vi è differenza di qualità e di quantità ». Inédit jusqu'en 1989, ce texte est la suite de *Antidannunziana – D'Annunzio al vaglio della critica* (1914).

¹⁴³ Gian Pietro Lucini, *L'ora topica di Carlo Dossi*, op. cit., p. 45. « Buona ironia! Rimane il miglior idealismo preservativo, ricostituente, immunizza, è una ricchezza inesauribile, perché, coll'usarla, la si riproduce; è un giocare colla vita, per far sul serio dell'arte; è quanto rimane alle moderne genialità, dopo le messe sanguinose pontificate dalle passioni artificiali [...] : è quanto appartiene di più suo e di più caro all'artista, questa proposta dei logaritmi della immaginazione sciorinata davanti all'immusonita praticaccia venale; che se ne turba, se ne spaventa e manda pel gendarme della logica, pel catedrante grigio, occhialuto e feticista ».

¹⁴⁴ Ce qui nous rappelle une phrase écrite par Remy de Gourmont au sujet des *Lettres à Angèle* : « Qua e là il signor Gide dice quello che pensa di alcuni contemporanei suoi [...] il tono è quello d'una ironia quasi pietosa. E cotesto tatto si addice ad uno scrittore del valore del signor Gide », Remy de Gourmont, « Storia e critica », *La rassegna internazionale*, I, 15, 15 novembre 1900, p. 46.

l'imagination et de la « réalité individuelle » : il faut « jouer avec la vie » pour en arriver à l'art. En remarquant que Gide arrive à l'humorisme en passant par l'ironie, Lucini affirme la subordination de cette dernière à l'humorisme, sommet du parcours accompli par l'écrivain : « on n'est pas des lettrés grands et géniaux, on n'est pas des poètes si dans notre œuvre nous ne mettons pas ce levain éternel et inépuisable de jeunesse et d'émotion qu'on appelle : l'humorisme¹⁴⁵ ». La définition est particulièrement intéressante, d'autant plus que le but du texte est de démontrer l'absence de cette caractéristique dans l'écriture de D'Annunzio¹⁴⁶, souvent rapproché à Gide par la critique italienne. Lucini trace ainsi la figure de l'écrivain « humoriste » : solitaire, philosophe, son but n'est pas de devenir le chef de file d'un mouvement ; au contraire, il fuit ses contemporains¹⁴⁷, il est un misanthrope qui doit se défendre du monde extérieur¹⁴⁸. Dans son essai sur Carlo Dossi, Lucini propose une brève histoire de l'humorisme, et met en relief sa valeur de rébellion devant l'échec des illusions romantiques : « l'art très personnel de Carlo Dossi a assumé en tant que caractère particulier l'humour [...]. Le romantisme initial se renverse, dans une espèce de regret, de rancune, contre la vie qu'il doit tolérer [...] ; il se rebelle :

¹⁴⁵ Gian Pietro Lucini, *D'Annunzio al vaglio dell'Humorismo*, op. cit., p. 30. « Non vi ha grande e geniale letterato, poeta, insomma, senza rinvenire nell'opera sua quel lievito eterno ed inesauribile di giovinezza e di commozione che chiamasi: humorismo ».

¹⁴⁶ *Ibidem*. « A questa pietra di paragone [l'humorismo] abbiamo saggiato l'opera d'annunziana e non ve ne scoprimmo traccia: [...] non trattasi di analizzare sotto questo punto di vista speciale venti e più volumi; ma più tosto di rivelarvi il carattere negativo dell'autore e dell'opera sua in questo campo, di attestarvi che lo scrittore D'Annunzio esiste, ma non esiste il grande poeta che vogliono li altri magnificare ». L'absence d'ironie et d'humorisme chez D'Annunzio, d'ailleurs, est constatée par Gide lui-même au cours de leurs premières conversations florentines : « en parlant de l'ironie — écrit Gide dans le *Journal* — il me dit assez bien qu'il ne la peut souffrir, qu'avec elle on s'oppose aux choses », *II*, p. 209.

¹⁴⁷ Gian Pietro Lucini, *D'Annunzio al vaglio dell'Humorismo*, op. cit., p. 30-31. « L'humorista è un passeggiatore solitario: è un genere a sé, non ha bisogno di seguito; [...] non desidera scuola né far proseliti, né essere per molti responsabile. Egli è un perfetto filosofo che vive la filosofia coll'arte emanata da sé; sa quindi qual conto mai far de' proprii così detti simili; non si avventura in loro compagnia, se non premunito o corazzato di aculei e di punte come un istrice ».

¹⁴⁸ L'idée de l'ironie et de l'humorisme comme une défense nécessaire à l'artiste dans le monde contemporain revient à plusieurs reprises dans les écrits luciniens : si l'ironie était un « idéalisme qui préserve », l'humorisme est une véritable arme de défense, et l'humoriste un hérissé « cuirassé d'aiguillons ». Cf. Gian Pietro Lucini, *L'ora topica di Carlo Dossi*, op. cit., p. 84-85. « Sostituire il fatto reale col fatto vero [...] ridere riconfortarsi nella propria onestà; dileggiare altrui, manifestarsi lieto, non concedere al mondo la trista gioia d'esporgli le proprie sofferenze, che appunto il mondo gl'impone. [...] Questo è difendersi; questo è opporre violenza a violenza, volontà testarda a volontà incosciente; quali armi, il ridicolo, la satira, la falsa commiserazione, l'elogio a doppio taglio, come un bipenne, l'incenso affatturato da suffumigi d'ospedale, il ghigno, che sembra sorriso, la risata del disprezzo irrefrenato e convulsa, come una bestemmia! ».

l'humour se déclenche¹⁴⁹». Il s'agit du même procédé que Lucini attribue à Gide devant les illusions du symbolisme : la désillusion du *Voyage d'Urien* entraînerait une réaction contre le monde extérieur, inadéquat aux attentes et aux souhaits du poète, une réaction mise en œuvre à travers l'humorisme. Dans sa petite histoire de l'humorisme, Lucini reprend plusieurs définitions¹⁵⁰, dont celle de Luigi Pirandello, ainsi que celle de Jean Paul (Johann Friederich Richter), dont Gide avait lu *Le Titan* (1803)¹⁵¹ en 1894. La date n'est pas anodine : Gide a lu l'ouvrage de Jean Paul, justement, pendant l'écriture de *Paludes*, que Lucini considère comme le point le plus haut atteint par Gide dans sa recherche autour de l'humorisme.

Voici le palude dans lequel nous nous couvrons de boue, dont nous respirons les gaz empoisonnés, dont nous nous intéressons chaque jour. [...] Autour des paludes, une âme exquise, une âme délicate [...] peut fabriquer, cultiver, garder un jardin à soi. Un jardin spécial [...] que cette âme connaît à travers l'imagination, soutenue par la confiance dans l'illusion, alors qu'à son intérieur elle rit, elle rit de soi-même et des autres¹⁵².

Lucini décrit le jardin de *Paludes* comme un cauchemardesque monde pourri, en soulignant l'exaspération de certains *topoi* décadents : «les fleurs se putréfient pour l'excès de sève, de larmes¹⁵³ ». Le paysage est mortifère, mais il ne s'agit que d'un renversement ironique : «Mourir ? Mais non, un dernier éclat de rire, qui n'est pas un sanglot, mais une lamentation rauque¹⁵⁴ » ; le jardin en putréfaction, hyperbole de la décadence, n'est qu'une invention, la fantaisie d'un écrivain «philosophe», une

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 85-86. « L'arte personalissima di Carlo Dossi ha assunto per carattere specifico l'humour [...]. L'iniziale romanticismo si travolge, in una specie di rammarico, di rancore, contro la vita che deve soffrire [...] ; se ne ribella: scatta l'humour ».

¹⁵⁰ L'umorisme «è ancora la 'malinconia di un'anima superiore che giunge a divertirsi di ciò che lo rattrista' spiega Gian Paolo Richter: 'è la perfezione del genio poetico', insiste Carlyle: 'chi ne manca, sian pur grandi le sue doti, è un ingegno incompiuto; avrà occhi per vedere all'in su, ma non per vedere intorno a sé e sotto'. [...] Luigi Pirandello nostro definisce: 'un vero umorista dovrebbe dirsi solamente chi ha il sentimento del contrario, chi ha cioè una filosofica tolleranza spinta fino a tal segno da non saper più da che parte tenere, donde la pietà del contrasto' », *Ibid.*, p. 95-96.

¹⁵¹ Cf. *Jl*, p. 178 : « 1894. Août. Jeudi soir, dîner avec Henri de Régnier chez Rouart ; [...] Henri de Régnier racontait les *Mémoires* de Casanova et le *Titan* de Richter ». Pendant l'été 1895, Madeleine lit « le *Titan* de Richter [...] que Gide, lui, a lu sur le conseil de Régnier », Claude Martin, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵² Gian Pietro Lucini, « André Gide ed il suo "Immoraliste" », *La rassegna internazionale*, IV, 4, 15 avril 1903, p. 42-43. « Eccovi il palude nel quale noi ci infanghiamo, di cui respiriamo i gas avvelenati, di cui ci interessiamo ogni giorno. [...] In torno alle paludi, un'anima squisita, un'anima delicata [...] può fabbricarsi, allevarsi, custodire un giardino. Un giardino speciale [...] ch'ella sa d'immaginazione e che si sforza di sostenere colla buona credenza nell'illusione, mentre ride, internamente, ride di sé e delli altri ».

¹⁵³ *Ibid.*, p. 43. « I fiori imputridiscono di troppe linfe, di troppe lagrime ».

¹⁵⁴ *Ibidem*. « Morire? ma no, un'ultima risata, che non è un singhiozzo, ma un lamento rauco ».

exaspération ironique. Dans cette analyse de la première phase de la poétique gidienne, Lucini fait le lien entre le sentiment de malaise et précarité de l'existence et le rôle de l'humorisme. En appliquant ses réflexions à Gide, il le rapproche de sa vision du symbolisme, face auquel il le découvre déserteur, et il l'accompagne vers la modernité.

3.2.4.3. *L'engagement de l'Immoraliste, dans le sillage de Nietzsche*

Dans la suite de son essai, Lucini fait le lien entre le Gide des *Nourritures terrestres* et le Nietzsche du *Gai savoir* : en France, malgré l'opposition de Gide lui-même¹⁵⁵, le rapprochement entre la poétique gidienne et le philosophe allemand est une constante de la critique. *Les Nourritures terrestres* seraient l'expression de la libération de l'auteur, une fois sorti des *Paludes* :

Après le ridicule¹⁵⁶ de la vie de *Paludes*, un hymne — d'une suavité intense — aux saveurs, aux parfums, aux douceurs, aux ors, aux soies, aux velours, aux harmonies des créatures, de toute les créatures, de l'herbe, de l'étoile, de la femme, de l'animal le plus petit. Adam nouveau [...] il glorifie la joie saine et humaine, la volonté d'agir et de percevoir¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Comme Peter Schnyder le rappelle, Gide ne met jamais en acte une imitation de Nietzsche, mais toujours une adaptation du modèle, en partant d'une connaissance profonde de son œuvre. Pour cette raison, à la sortie de *l'Immoraliste*, « Gide met tant de scrupules pour affranchir ce roman de tout soupçon d'une influence un peu plus superficielle » (Peter Schnyder, « Gide lecteur de Nietzsche », in *Travaux de littérature offerts en hommage à Noémi Hepp*, Paris, publications de l'Adirel, 1990, p. 216). Comme Gide lui-même le dit, il craint que le lecteur soit porté « à rechercher, dans mon *Immoraliste* par exemple, tout ce qui peut rappeler le Zarathoustra et à ne plus tenir compte de ce que m'enseigne la vie même. Le livre était tout composé dans ma tête et j'avais commencé de l'écrire lorsque je fis la rencontre de Nietzsche qui m'a d'abord beaucoup gêné. Je trouvais chez lui, non point une incitation, mais bien un empêchement tout au contraire », André Gide, *Journal II (1926-1950)*, Martine Sagaert (éd.), Paris, Gallimard, 1997 (dorénavant, *JII*) 4 nov. 1927, p.56. Malgré Gide, le rapprochement entre *L'Immoraliste* et le surhomme nietzschéen est fréquent ; on rappelle, entre autres, le commentaire de Jean Schlumberger, juste après la lecture : « [Dans la troisième partie] ce qu'il y a en Michel de surhomme neurasthénique s'exaspère si atrocement que j'ai perdu pied », lettre de Jean Schlumberger à André Gide du 22 juin 1902, *Corr. Schlumberger* p. 5-6.

¹⁵⁶ Lucini ajoute ici un nouveau terme, particulièrement relevant dans l'histoire de la littérature française. Le « ridicule » de *Paludes* est le même que Gide perçoit dans les cercles intellectuels parisiens ; en 1910, au cours d'une des Décades de Pontigny, il s'écrie : « comme nous sommes ridicules ! Déjà j'ai tant de mal à me prendre au sérieux, quand je suis seul... Chacun de nous m'apparaît ici comme dans la salle d'essayage d'un tailleur, entouré de glaces qui s'entre-reflètent, et quêtant dans l'esprit d'autrui son image multipliée. Malgré soi l'on prend posture ; l'on se cambre ; on voudrait tant pouvoir se voir de dos ! », *JII*, p. 660.

¹⁵⁷ Gian Pietro Lucini, « André Gide ed il suo "Immoraliste" », *La rassegna internazionale*, IV, 4, 15 avril 1903, p. 44-45. « Dal ridicolo della vita di Paludi un inno di intensa soavità, ai sapori, ai profumi, alle dolcezze, alli ori, alle sete, ai velluti, alle armonie delle creature, di qualunque creatura, dell'erba, della stella, della donna, del più piccolo animale. Adamo nuovo [...] glorifica la gioja sana ed umana, la volontà dell'agire e del sentire ».

Lucini utilise une phrase du *Gai Savoir*¹⁵⁸ pour illustrer le parcours de Gide qui atteint la joie à la fin d'un parcours de renonciation : « la joie aussi lui dérive du fait d'avoir d'abord renoncé¹⁵⁹ », écrit Lucini. Dans une théorie du plaisir qui rappelle presque Leopardi, les *Nourritures terrestres* seraient, donc, la renaissance de l'écrivain qui redécouvre le monde après la désillusion et le nihilisme ; un peu plus loin, Lucini affirme que « Dostoïevski, dont il était empreint, la négation systématique de la vanité de l'effort, les chaînes du nihilisme slave qui l'avaient serré, se défont, se dissipent à la chaleur du beau soleil latin¹⁶⁰ ». Le soleil « latin » (ce sont les années des premiers voyages de Gide en Italie) le pousserait sur la voie du vitalisme, loin du nihilisme. En tant qu'exemple, Lucini cite quelques phrases du premier livre des *Nourritures terrestres*, en traduction italienne.

Io mi sono usato d'amore. – Eretico contro¹⁶¹ li eretici, sempre mi attirarono le opinioni lontane, li estremi balzi del pensiero, le divergenze. – Convieni agire senza giudicare se l'azione sia buona o cattiva. – Una esistenza patetica (di sofferenza), Nathanaël, piuttosto che la tranquillità. – Nathanaël, io amerei porgerli una gioia che nessun altro ti possa offrire¹⁶². Io non so come presentartela per quanto, questa gioia, la possegga.

L'insistance sur le terme « pathétique » est digne d'attention. Lucini le met en italique, et y rajoute une parenthèse explicative. Il veut souligner qu'une vie « pathétique » serait pour Gide une vie « de souffrance »¹⁶³. Après une rapide reconnaissance du terme dans les écrits de Gide¹⁶⁴, l'explication d'« existence pathétique » par « existence de souffrance »,

¹⁵⁸ Dans la traduction italienne qu'il propose *ibid.*, p. 45 : « Colui che si rifiuta una cosa intieramente, per lungo tempo, crederà quasi di averla scoperta di nuovo, quando, per caso, l'incontrerà davanti. E quale felicità è quella delli esploratori ».

¹⁵⁹ *Ibidem*. « Anche la gioia gli proviene dall'aver prima rinunciato ».

¹⁶⁰ *Ibidem*. « Dostoiewsky di cui s'era impregnato, la negazione sistematica della vanità dello sforzo, i ceppi del nihilismo slavo che lo avevano avvinto, si sciolgono, si dileguano al calore del buon sole latino ».

¹⁶¹ Le texte de Gide dans l'édition de référence (*RRI*) est « hérétique entre les hérétiques », et non pas « contre ». Cependant, d'autres traductions italiennes plus récentes contiennent la même variante ; il faut, donc, supposer l'existence d'un texte source commun.

¹⁶² Le texte de Gide étant « une joie que ne t'aurait donnée encore aucun autre », la traduction résulte plutôt libre.

¹⁶³ Peut être pour éviter tout malentendu, le pathétique étant, en français, tout ce qui émeut fortement, qui suscite une grande émotion, alors qu'en italien le terme « *patetico* » assume plus couramment la connotation négative d'artificiel et d'excessif.

¹⁶⁴ Plusieurs récurrences dans l'œuvre de Gide nous illustrent l'usage du terme « pathétique » pour indiquer une action ou un objet qui cause une émotion intense ; il est le cas, par exemple, d'une phrase notée suite à la vision d'un tableau de Valentin de Boulogne : « *Le jugement de Salomon* est une œuvre presque

dans une interprétation quasi-christianisant, semblerait forcée. À travers cette interprétation, Lucini reconduit le terme dans le cadre de sa lecture nietzschéenne : l'existence de souffrance est celle du Surhomme, qui affirme son attachement dionysiaque à la vie, en acceptant les contradictions et la douleur qui la caractérisent. De la même façon, le choix des phrases de *Nourritures terrestres*, que Lucini sort du contexte, vise à souligner la proximité entre Gide et le philosophe allemand ; dans son essai *Antidannunziana* (1914), il définira Nathanaël comme un « philosophe néonietzschéen¹⁶⁵ ». Néanmoins, Lucini relève l'hésitation de Gide par rapport à Nietzsche : son élan serait retenu par des scrupules, des « superstitions morales »¹⁶⁶. Ces scrupules rendraient nécessaire un parcours d'autoconviction, à travers l'analyse de la

pathétique, et des plus déconcertantes que je connaisse » (*Jl*, p. 514). Le tableau représente le point culminant de l'action tragique, avec le soldat qui arrache l'enfant à la fausse mère. Toutefois, le terme se revêt souvent de nuances plus complexes. « Pathétique » est l'océan où ont lieu les premières aventures d'Urien. La tante Plantier, dans *La Porte étroite*, presse « pathétiquement dans les siennes » la main de Jérôme (*RRI*, p. 845) pendant leur discussion au sujet du premier refus d'Alissa, mais la scène présente un côté presque ironique. Après avoir lu *La Partie de tric-trac* de Mérimée, Gide réfléchit à ce qu'il a lu : « un homme d'honneur triche. [...] Il gagne quarante mille francs. Et celui contre lequel il jouait se suicide. [...] Mais qu'eût-il fait si le Hollandais ne s'était pas tué ? qu'eût-il fait s'il n'eut gagné qu'un peu ? [...] Il eût recommencé de tricher. Et cela eût été très pathétique » (*Jl*, p. 613) : en ce cas, le pathétique a à voir avec la conscience de l'homme, pour lequel « dans la voie du péché, il n'y a que le premier pas qui coûte. [...] C'est l'histoire de Lafcadio » (*Ibidem*) ; le pathétique est donc, en ce cas, le sentiment d'inéluctabilité du destin humain, un élément qui préfigure l'absurde camusien, ou – comme Gide le décrit – « cette angoisse où [...] Pascal se débat [...] qui fait sa grandeur et qui donne à sa voix ce tremblement incomparable, ce pathétique d'une âme aux abois » (*JII*, p. 912).

¹⁶⁵ Gian Pietro Lucini, *Antidannunziana – D'Annunzio al vaglio della critica*, Milan, Studio Editoriale Lombardo, 1914, p. 113. Dans le même essai il met en évidence la stricte parentèle entre *Laus Vitae* de D'Annunzio (1903) et *Les Nourritures terrestres*, en accusant D'Annunzio de plagiat.

¹⁶⁶ Cf. Gian Pietro Lucini, « André Gide ed il suo "Immoraliste" », *La rassegna internazionale*, IV, 4, 15 avril 1903, p. 45. « S'avvicina a Nietzsche ma teme di stendergli la mano perché gli è prossimo Stirner » (« s'approche de Nietzsche, mais il craint de lui tendre la main, parce que Stirner lui est proche »). Lucini avait sûrement lu les *Lettres à Angèle*, qu'il cite au début de son article, notamment la lettre XII (*L'Ermitage*, 1900), qui traite « De Stirner et de l'individualisme ». Dans son texte, Gide conteste Stirner, dont *L'Unique et sa propriété* venait de paraître en traduction française. Il critique la théorie individualiste-anarchiste contenue dans l'œuvre et expose ses propres doutes sur l'individualisme : « une théorie qui chercherait à produire le plus grand nombre d'individus possible diminuerait chacun pour tous, et tendrait à se rapprocher du socialisme. Tous individus, plus d'Individu » (André Gide, *EC*, p. 72). À vrai dire, dans cette même douzième lettre, Gide refuse tout rapprochement entre Stirner et Nietzsche : « je ne vous en parlerais même pas, chère Angèle, si, par un procédé digne des lois scélérates, certains ne voulaient à présent lier le sort de Nietzsche à celui de Stirner, juger l'un avec l'autre pour les englober mieux tous deux dans une admiration ou une réprobation plus facile » (*Ibid.*, p. 71). Il n'explique pas les points sur lesquels les deux auteurs, à son avis, s'éloignent « jusqu'à s'opposer », mais il prie Angèle de croire à cette différence : « en attendant, indignez-vous tout simplement en entendant dire : Stirner et Nietzsche » (*Ibidem*). Gian Pietro Lucini cite l'opposition de Gide à Stirner sans apparemment remarquer cette distinction.

condition humaine avant la « libération » nietzschéenne : « dans la crise il veut écouter à nouveau toutes les voix ; les voix de ceux qui ne sont pas libres, qui sont enchaînés à leur intérieur [...] et qui professent un impératif catégorique¹⁶⁷ » ; d'après Lucini, de cette exigence naît *Le Prométhée mal enchaîné*, qu'il définit « un conte de fées¹⁶⁸ ». Les personnages du récit seraient les représentants d'une humanité soumise à son destin, prisonnière du déterminisme, incapable d'actes gratuits : encore une fois, Lucini voit dans l'œuvre de Gide un conte allégorique. En illustrant le texte, le critique italien se livre encore une fois à sa tendance à surtraduire et à expliquer les phrases qu'il cite, en se souciant de l'incompréhension des lecteurs : « *Prometeo [...] vorrebbe dire "amo chi divora gli uomini, chi divora me stesso" (coscienza ?)*¹⁶⁹ », écrit-il, traduction assez libre de la phrase « je n'aime pas les hommes, j'aime ce qui les dévore¹⁷⁰ », qui souligne la superposition entre l'auteur et le personnage. Lucini éclaircit également la superposition entre l'aigle et la conscience¹⁷¹ ; dans le cadre de sa lecture nietzschéenne¹⁷², le critique italien renforce ultérieurement cette interprétation à travers l'usage de « *chi* » (pronom relatif qui fait référence à une personne) pour traduire le plus indéfini « ce qui », en soulignant que l'entité qui dévore l'homme n'est que l'homme lui-même.

Finalement, Lucini explicite l'identité de Gide avec son personnage : « Gide-Prométhée a écouté toutes les voix, qui s'opposent, qui se heurtent, qui se neutralisent dans le déterminisme de la moralité, respectueuses et, en partie, rebelles à la loi morale [...] ; il ressent leur vanité et leur désordre¹⁷³ ». Gide-Prométhée assume des traits héroïques : il est « le sacrifié pour l'intérêt général [...] le toujours patient [...] le dévoré par l'aigle impériale ; le harcelé par le doute, si le vol du feu de Jupiter a vraiment été

¹⁶⁷ Gian Pietro Lucini, « André Gide ed il suo "Immoraliste" », *La rassegna internazionale*, IV, 4, 15 avril 1903, p. 45. « Nella crisi vuol riudire ancora tutte le voci ; le voci di coloro che non sono liberi, che sono dentro incatenati, [...] che professano un imperativo categorico ».

¹⁶⁸ *Ibidem*. « Una fiaba : *Le Prométhée mal enchaîné* ».

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷⁰ André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, RRI, p. 489.

¹⁷¹ Il reprend évidemment les intentions de Gide qui fait dire aux clients du restaurant « ça... un aigle ! Allons donc !! Tout au plus une conscience », *ibid.*, p. 480.

¹⁷² L'identité entre l'aigle et la conscience avait déjà été proposée quelque ligne plus haut : « l'aquila, perché tra gli animali che Nietzsche voleva domestici col leone, questa gli indichi giornalmente i passaggi ed i sintomi del crescere e del mancare delle sue forze ; l'aquila, *la coscienza* », Gian Pietro Lucini, « André Gide ed il suo "Immoraliste" », *La rassegna internazionale*, IV, 4, 15 avril 1903, p. 46.

¹⁷³ *Ibidem*. « Gide-Prometeo ha udito tutte le voci, che si combattono, che si urtano, che si elidono nel determinismo della moralità, rispettose ed in parte ribelli alla legge morale od alla codificazione che ne rispecchia l'utile, le ha osservate allo svolgersi e alle conseguenze di un atto gratuito ; ne prova la vanità ed il disordine ».

utile à l'homme¹⁷⁴ ». Les épithètes de style formulaire que Lucini attribue à Prométhée situent le personnage sur un niveau quasi divin ; il est la représentation de l'homme qui s'élève des masses et, en même temps, du martyr. Le mythe de Prométhée est central dans l'imaginaire de Lucini¹⁷⁵, au point qu'il déclarera, peu avant sa mort : « tous les livres que j'ai écrits, ainsi que ceux que j'écrirai, devraient porter cette dédicace : “Au Prométhée mal enchaîné qui m'habite avec son aigle bourreau”¹⁷⁶ ». Figure de la modernité, le Prométhée de Lucini n'est pas seulement le symbole de l'opposition courageuse de l'homme aux dieux, mais il est surtout une véritable allégorie de l'écrivain : « le vol du feu et le destin de punition du rebelle sont, pour Lucini, des transfigurations de lui-même et de son Œuvre, conçue comme un don désintéressé aux hommes, pour qu'ils l'utilisent en tant qu'outil de progrès et d'émancipation¹⁷⁷ ». Il conjugue, dans sa conception de la figure de Prométhée, ses attitudes politiques et une conception martyrisant du travail de l'écrivain¹⁷⁸. Pour en revenir aux caractères particuliers du symbole lucinien, il donne une lecture du *Prométhée mal enchaîné* comme

¹⁷⁴ *Ibidem*. « Gide-Prometeo il sacrificio per tutti, [...] l'eterno paziente [...] il divorato dall'aquila imperiale; il rimorso dal pensiero se il furto del fuoco di Giove avesse veramente giovato all'uomo ».

¹⁷⁵ Pour une reconnaissance de la thématique dans les textes de Lucini, cf. la Préface à *Un Prometeo male incatenato*. Gian Pietro Lucini, *le opere, le carte*, Marco Berisso, Livia Cavaglieri, Manuela Manfredini (éds.), Milan-Udine, Mimesis, 2017, p. I-III.

¹⁷⁶ Gian Pietro Lucini, *Saltarello critico*, cité *ibid.*, p. I. « Tutti i miei libri scritti e quelli che scriverò dovrebbero portare per dedica : “Al Prometeo male incatenato che alloggia colla sua aquila carnefice dentro di me” ».

¹⁷⁷ Edoardo Sanguineti, préface à Gian Pietro Lucini, *D'Annunzio al vaglio dell'umorismo*, op. cit., p. III. « Il furto del fuoco e il destino di punizione del ribelle sono, per Lucini, altrettante trasfigurazioni, di sé e della propria opera, vagheggiata come dono disinteressato agli uomini perché la usino come arma di progresso ed emancipazione ».

¹⁷⁸ Il retrouve cette même attitude chez Emmanuel Signoret ; en 1908, dans la revue *Poesia*, Lucini consacre un article à la parution des *Poésies complètes* du poète avec la préface de Gide, dont Lucini reprend plusieurs passages. Contrairement à Gide, et en adaptant le texte à son public, Lucini souligne le caractère méditerranéen de la poésie de Signoret (« Poeta di splendori classici [...] latino, si trova in contatto col suolo eminentemente latino d'Italia, ch'egli calpesta e assorbe » ; « Molto cielo molto mare d'Italia brillano e ondeggiando di nubi in Douze poèmes »). Il souligne également le caractère symboliste de la poésie de Signoret, sujet qui n'est même pas effleuré par Gide (« Seppe erigere dalla caducità e dalla moda passante del simbolismo, il vero simbolo, cioè significazione suggestiva del mistero e della voce misteriosa del suo mondo come l'aveva scoperti nel mondo comune »). Il remarque en tout cas la proximité avec les deux écrivains (« Nessuno meglio di André Gide, pagano epicureo, degustatore delle *Nourritures terrestres*, e di ritorno dai paesaggi antichi e tutt'ora attuali di *Amyntas*, avrebbe potuto collaudare e dichiarare [...] l'arte e la vita di Emmanuel Signoret »), et repropose la même vision de Prométhée (« Emmanuel Signoret, poeta de' molti Prometei in eterna battaglia colla impassibilità di Zeus, ha assommato in sé le virtù de' classici e de' romantici, come conviensi a grande poeta francese, dentro cui si sono bilanciate e commiste le due massime arterie europee, la germanica e la latina »). Cf. Gian Pietro Lucini, « Toute la lyre », *Poesia*, IV, 5, juin 1908, p. 21.

d'un récit « allégorique », avec des caractères nietzschéens. À travers l'allégorie de Prométhée, Gide arrive à « se libérer » : « Gide-Prométhée tue et mange son tourment (la conscience ?) et adresse son regard désabusé au-delà de l'Olympe¹⁷⁹ ». Il dépasse les scrupules, il élimine les obstacles ; désormais inutile, « le masque de l'ironie lui tombe du visage¹⁸⁰ » : il est libre, enfin, de s'exprimer sans se cacher derrière le ton ironique qui caractérisait ses ouvrages jusqu'à ce moment.

Le parcours que Lucini vient d'illustrer est propédeutique à son analyse de *L'Immoraliste*, qu'il définit comme « un sommet, sans fatigues ou regrets fugaces¹⁸¹ ». S'il a mis en valeur les caractères profondément nietzschéens de l'œuvre de Gide et ses hésitations face au philosophe allemand, il vise à nier le caractère didactique de *L'Immoraliste* qui, d'après lui, n'est pas un ouvrage à thèse.

La critique a choisi de tresser l'histoire et le sens de *L'Immoraliste*, en le confondant avec une didactique philosophique dans le sillage de l'audace philosophe allemand, et fait de Michel, le héros de Gide, un disciple du prophète Zarathoustra. Il s'agit d'une erreur de principe. « *L'Immoraliste* est une simple œuvre d'art, complète en soi, naît de soi-même, d'un germe qui préexistait aux propos nietzschéens » remarque Michel Arnauld¹⁸²; un ouvrage que l'évolution, des *Cahiers d'André Walter* au *Prométhée mal enchaîné*, pouvait faire supposer¹⁸³.

Lucini propose de lire *L'Immoraliste* comme une œuvre autonome. Marceline, « âme exquise et moderne [...] synthèse de tous les misérables du corps et de l'esprit¹⁸⁴ », lorsqu'elle comprend l'évolution de son époux, « s'étonne de cette nouvelle forme

¹⁷⁹ Gian Pietro Lucini, « André Gide ed il suo "Immoraliste" », *La rassegna internazionale*, IV, 4, 15 avril 1903, p. 46. « Gide-Prometeo uccide e si manduca il suo tormentare (coscienza?) e rivolge gli occhi smagati oltre all'olimpò ».

¹⁸⁰ *Ibidem*. « La maschera d'ironia gli cade dal volto ».

¹⁸¹ *Ibidem*. « Si presenta culmine senza stanchezze o fuggitivi rimorsi ».

¹⁸² Pseudonyme de Marcel Drouin. Lucini fait référence à un article paru dans *La Revue blanche* en novembre 1902 ; comme le rappelle Peter Schnyder, Drouin y fait allusion à Nietzsche « malgré Gide » (Peter Schnyder, « Gide lecteur de Nietzsche », *op. cit.*, p. 215).

¹⁸³ Gian Pietro Lucini, « André Gide ed il suo "Immoraliste" », *La rassegna internazionale*, IV, 4, 15 avril 1903, p. 48. « La critica ha creduto di intessere il processo ed il portato dell'Immoraliste, confondendolo con una didattica filosofica a seguito dell'audace tedesco, e, prendendo Michel, l'eroe dello Gide, ne fece un discepolo del Zarathoustra profeta. L'errore fu di massima. "*L'Immoraliste* è una semplice opera d'arte, completa per sé, nata da sé stessa, da un germe che preesisteva alla concezione nietzschiana" nota Michel Arnauld; opera che il seguito ragionato dai *Cahiers d'André Walter* al *Prométhée mal enchaîné* poteva far supporre ».

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 51. « Anima squisita e moderna [...] sintesi di tutti i miserabili della mente e del corpo ».

d'humanité cruelle, épouvantable, peu généreuse envers ses frères [...] et condamne l'Übermensch, l'Immoraliste¹⁸⁵ ». Le récit de Gide devient aux yeux de Lucini, une allégorie de l'évolution de l'humanité : Marceline est une âme moderne, qui comprend que l'évolution de Michel vers un égotisme qui lui empêche la solidarité humaine est une évolution négative, et qu'il sera amené à écraser ses proches ou, pour le dire avec Gide, à supprimer les faibles. Lucini appelle Marceline « la sacrifiée¹⁸⁶ », comme l'était Prométhée. La condition de Michel est, aux yeux de Lucini, la condition vers laquelle l'humanité se dirigerait ; en cette période historique, il dit, « Michel n'est pas seul, en littérature¹⁸⁷ » : Lucini associe Michel aux personnages de nombreux autres auteurs, en mettant en valeur son potentiel anarchisant. Il le rapproche des personnages de Maxime Gorki, « une armée de misérables auxquels il a enseigné : “ne demande pas, prends ce dont tu as besoin”¹⁸⁸ », des romans Georges Eekhoud, écrivain réaliste belge, homosexuel et anarchiste, du socialiste et anarchiste Victor Barrucand qui, dans *Avec le feu*, dénonce de l'oppression bourgeoise ; en même temps, il retrouve dans *L'Immoraliste* les descriptions lyriques et sensuelles de la nature faites par Camille Lemonnier. Par ce biais, l'ouvrage de Gide est reconduit implicitement à la ligne de la revue *La jeune Belgique* (1881-1897)¹⁸⁹, qui proposait un mélange de naturalisme et d'affirmation de l'autonomie de l'art, d'engagement social et de défense de la liberté de l'artiste et du poète. Dans son interprétation, Lucini, en appuyant sur le côté anarchique de la philosophie nietzschéenne, lit *L'Immoraliste* comme un ouvrage engagé, sans en oublier le côté sensuel et vitaliste. Michel « est parti à la guerre contre le monde entier ; il est fort ; il s'est dissocié : en partant de son histoire personnelle, il a exprimé une philosophie qui peut être d'intérêt très général, note Gide dans sa préface¹⁹⁰ » : Michel ne veut pas être un exemple, l'auteur ne veut pas donner d'indications de conduite ; toutefois, « l'œuvre d'art est faite pour

¹⁸⁵ *Ibidem*. « Si stupisce di questa nuova forma di umanità crudele, spaventosa, ingenerosa contro la fratellanza [...] e condanna l'Übermensch, l'Immoraliste ».

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 49. « La sacrifiée ».

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 53. « Michel non è solo nella letteratura ».

¹⁸⁸ *Ibidem*. « Un esercito di pezzenti a cui ha insegnato : “non chiedere, prendi ciò di cui hai bisogno” ».

¹⁸⁹ Gide n'a pas fréquenté la revue, bien qu'un lien existe : elle était imprimée par l'imprimerie de la famille d'origine de Maria Van Rysselberghe (voir Claude Martin, *op. cit.*, p. 386). Cependant, André Gide collabore à *La Wallonie*, revue qui regroupe une partie des écrivains de *La jeune Belgique* après la scission de 1887, due aux positions parnassiennes assumées par la revue.

¹⁹⁰ Gian Pietro Lucini, « André Gide ed il suo “Immoraliste” », *La rassegna internazionale*, IV, 4, 15 avril 1903, p. 52. « È uscito in guerra contro tutti e tutto; è forte; si è dissociato: dal suo fatto particolare ha espresso una filosofia che può avere un interesse generalissimo, nota lo Gide nella prefazione ».

enseigner, mais par des chemins indirects, en piquant d'abord les sens, en étant élaborée ensuite par le cerveau¹⁹¹ ». Lucini s'adresse aux détracteurs de Gide, en éclaircissant son opinion sur l'enseignement « indirect » qu'il tire du récit :

Mais les hommes pudiques et moraux, les médiocrités excellentes, ne tuent pas mieux de Michel chaque jour en parlant, à table, dans les cafés, dans le confessionnel, dans les jeux érotiques permis par le sacrement et par le contrat social ? Mais il est vrai aussi que, même si ils ont un aigle et pour en esquiver les morsures ils l'ont donné confié gratuitement en garde à leurs esclaves, et que les esclaves sont dévorés aux entrailles, le jour peut arriver où les esclaves pourront oser de tuer toutes les aigles et de les préparer pour un festin pantagruélique ; et le visage du monde changera à jamais¹⁹².

La lecture de la poétique gidienne que Lucini propose dans ce long article ressent, dans le fond, d'un fort enracinement dans sa vision du symbolisme qui, en se détachant des excès et de l'autoréférentialité du symbolisme français, se rapproche d'une perspective allégorique. Les propos de Lucini sont également influencés par la présence prépondérante de Nietzsche, mais il regarde à cette influence de façon critique : à l'aide de la critique française et des déclarations de Gide lui-même, il souligne les continuités et les différences entre les deux auteurs. Il souligne la distance de Gide de toute tendance esthétisante et, au contraire, il met en valeur l'engagement de son œuvre, qui rejoint Nietzsche dans ses aspects les plus anarchisants.

La perspective de Lucini est ultérieurement confirmée dans la comparaison qu'il propose entre Gide et D'Annunzio : dans *Antidannunziana* Lucini compare *Maja*, le premier livre des *Laudi* aux *Nourritures terrestres* de Gide. Le protagoniste de D'Annunzio

n'est pas le bon philosophe d'André Gide (*Nourritures terrestres*), qui montre à Nathanaël le bref et captieux voyage dans la vie [...] humble et enthousiaste porteur de joie ; au contraire, il est un patron faux, un despote naïf, qui se promène, en piétinant, en

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 53. « L'opera d'arte si fa ad insegnare, ma per cammini indiretti, prima pungendo i sensi, poi elaborandosi nel cervello ».

¹⁹² *Ibidem*. « Non uccidono meglio di Michel ogni giorno, scorrendo, a tavola, nei caffè, nel confessionale, nei giuochi erotici permessi dal sacramento e dal contratto civile, li uomini pudichi e morali, le ottime mediocrità ? Ma è pur vero che per quanto abbiano un'aquila, e per schivarsene dai morsi l'abbiano data gratuitamente ai loro servi da mantenere, onde questi son rosi all'entragno, può splendor giorno, nel quale i servi potranno osare di uccidere tutte le aquile e di imbandirle in un pantagruelico festino, per cui l'aspetto del mondo venga mutato per sempre ».

astreignant, en violant la nature, pour obtenir de son sang [...] des calices pleins à boire jusqu'à la lie¹⁹³.

Lucini reproche à D'Annunzio, « un enfant excité [...] plutôt qu'une présence pensante et volontaire¹⁹⁴ », l'inauthenticité de son rapport sensuel à la nature. L'influence de Nietzsche devient un élément ultérieur d'éloignement entre l'écrivain français et celui que Lucini considère son mauvais imitateur italien : « pour André Gide la philosophie de Nietzsche est devenue organique, elle est l'expression d'une conscience propre, parce qu'il la vit ; pour D'Annunzio, elle n'est qu'une des nombreuses couches de peinture qui se sont déposées sur lui l'une après l'autre¹⁹⁵ ». L'inauthenticité porte à une véritable duperie, ou à une auto-illusion ; Lucini souligne l'incapacité de D'Annunzio de proposer, à travers l'ironie, un regard désenchanté : « il n'est pas assez fort, comme Gide, Laforgue ou Rimbaud, pour ajouter une ironie désenchantée et passionnelle, ou pour ne pas croire à sa propre création ; il trompe et il se trompe¹⁹⁶ ». Gabriele D'Annunzio devient, donc, dans la lecture de Lucini, un véritable alter ego négatif de Gide, qui utilise ses mêmes sources et ses mêmes thématiques¹⁹⁷ pour tromper le lecteur et pour s'autotromper, lorsque le discours de Gide ne se construit que sur des procédés d'authenticité et d'objectivité.

Le discours de Lucini autour de Gide se situe dans un contexte décadent tout en développant une vision autonome de l'œuvre de Gide, qui prend en considération tous les aspects de la complexité de l'auteur. Il le situe très loin de ces écrivains, symbolistes et décadents français, qu'à son avis « cherchent, comme lecteurs, un nombre exigü de gens délicats, avec lesquels ils collaborent presque pour l'efficace complète de leurs œuvres ;

¹⁹³ Gian Pietro Lucini, *Antidannunziana*, op. cit., p. 102-103. « Non è il buon filosofo d'André Gide (*Nourritures terrestres*) che insegna a Natanael il breve e capzioso viaggio della vita [...] umile ed entusiasta prodigatore di gioia ; ma è un falso padrone, un illuso despota, che passeggia, calpestando, costringendo, violentando la natura, perché del suo sangue [...] vi abbia a bere calici ripieni fino alla feccia ».

¹⁹⁴ *Ibidem*. « Bambino eccitato [...] non cellula pensante e volontaria ».

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 113. « Per Andre Gide la filosofia di Nietzsche si è fatta organica ed espressione di coscienza propria, perché la vive: per D'Annunzio è una delle molte vernici, che si sono successivamente depositate sulla sua superficie ».

¹⁹⁶ *Ibidem*. « Non è forte abbastanza, come lo Gide, il Laforgue o il Rimbaud, d'aggiungere la ironia disincantata e passionale o per non credere alla sua fabbrica, perché inganna e vi si inganna ».

¹⁹⁷ Dans la deuxième partie de son essai Lucini accuse même D'Annunzio de plagiat aux égards de Gide. cf. *ibid.*, p. 222. « Nella *Laus Vitae*, dal verso 85 in avanti, primo volume pag. 24 senti risuonare, non interrottamente, *Les Nourritures terrestres* di André Gide ».

car la suggestion adroite de ces écrits laisse la place à leur fantaisie et à leur sensibilité, pour qu'ils puissent les compléter personnellement¹⁹⁸ ». Il reconduit les œuvres de Gide à une perspective allégorique et, en même temps, il met en valeur leur authenticité, leurs aspects ironiques et leur côté engagé, des caractères qui le rapprochent de la modernité.

¹⁹⁸ Gian Pietro Lucini, *L'Ora topica di Carlo Dossi*, op. cit., p. « Si cercano un numero esiguo di delicatissimi, coi quali, quasi collaborano per la completa efficacia delle opere loro; poiché la sapiente suggestione di simili scritti lascia spazio e margine alla fantasia ed alla sensibilità di quelli, onde li possano completare personalmente ».

3.3. Lectures de la « modernité »

Si une partie de la réception de Gide en Italie se fait sous l'égide de l'esprit décadent et de la réaction contre le positivisme, les caractères « modernes » de l'écriture gidienne sont également entrevus par ses lecteurs et critiques transalpins, notamment grâce à l'entrée sur la scène littéraire du groupe de jeunes intellectuels qui, à Florence et à Rome, animent les « revues de la modernité ». Si, comme Giuseppe Prezzolini l'écrit à Antoine Fongaro, les lecteurs de Gide à cette époque ne forment pas un groupe structuré¹⁹⁹, il est vrai aussi qu'ils se concentrent principalement dans ce milieu culturel spécifique, comme les articles de presse le démontrent.

Après avoir présenté les caractères du milieu « de la modernité » et les enjeux qui sont à la base de ces revues, nous allons donc analyser la lecture de l'œuvre gidienne accomplie par les auteurs liés à la revue *Leonardo* et, ensuite, à la revue *La Voce* et à ses satellites, qui composent un réseau organique. Selon un parcours chronologique, nous allons commencer par la lecture de Giovanni Papini, fondateur de *Leonardo*, qui entretient avec l'écrivain français un long rapport marqué par l'ambivalence, et lui consacre de différents articles dans sa revue ; en revanche, il ne s'occupe pas de Gide dans *La Voce*, dont il est cofondateur. Nous passerons ensuite à la lecture de Giuseppe Vannicola, qui est probablement l'intellectuel italien le plus proche de Gide à cette période et lui consacre le seul long article paru dans *La Voce*, ainsi que de nombreux autres projets. Le rapport entre Gide et Papini et celui entre Gide et Vannicola, sont contemporains, marqués par une fréquentation en présence assez assidue qui s'alterne à l'échange épistolaire ; à cette fréquentation font suite de nombreuses interventions critiques dans les revues. Cependant, les deux rapports sont très différents : la relation entre Gide et Papini se construit sur de nombreux prétextes pratiques et reste compromise par une fondamentale incompréhension entre les deux auteurs. Au contraire, avec Vannicola Gide se lie d'une amitié personnelle, en ressentant une fondamentale communauté d'esprit. Même si la différence d'âge entre les deux jeunes n'est pas remarquable, entre Gide et Papini on remarque un décalage générationnel qui n'existe pas

¹⁹⁹ Cf. Antoine Fongaro, *Bibliographie de Gide en Italie*, op. cit., p. 22 : « Giuseppe Prezzolini nous a écrit le 14 mars 1964 : “Non ci fu a Firenze un gruppo di entusiasti per Gide : ed in ogni modo Papini era per conto suo un lettore come me, ma sempre critici, e Botta era a Milano e non ci si conobbe che tardi, e Onofri era a Roma per conto proprio e senza relazioni con noi se non tardi [...] Eravamo tutti lettori di Gide come migliaia ce n'erano nel mondo” ».

entre Gide et Vannicola. L'analyse des deux rapports sera suivie par la lecture des influences de Gide sur l'œuvre des deux auteurs. Dans le cas de Vannicola, nous allons tracer les lignes communes à la poétique gidienne dans ses œuvres fictionnelles, alors que, dans le cas de Papini, nous allons enquêter l'influence de Gide sur son travail critique, dans un contexte plus large d'évolution de la critique littéraire en Italie et en Europe.

Après avoir quitté ces deux lecteurs, nous allons rendre compte de la présence de Gide dans *La Voce* au-delà de l'article de Vannicola, en reportant l'ensemble des citations, articles et entrefilets qui paraissent à son sujet. Notamment, nous allons mettre en lumière une polémique littéraire dans laquelle Gide intervient directement. Finalement, nous allons enquêter une possible influence de l'œuvre de Gide sur l'aspect le plus intéressant de la poétique des *vocianti* : l'autobiographisme.

La lecture de Gide « moderne » faite par les écrivains *vocianti* se joue sur de différents éléments : la recherche d'une langue sobre, d'un style « classique » en opposition à l'esthétisme de D'Annunzio, la recherche d'une écriture de la sincérité contre toute artificialité et, finalement, la recherche d'un universalisme qui devient à la fois sentiment de la totalité et coexistence des opposés. Les poétiques de la modernité s'éloignent, à la fois, du roman naturaliste et de l'esprit décadent ; en même temps, elles n'atteignent pas les caractères radicalement expérimentaux des avant-gardes.

3.3.1. Au cœur des revues de la modernité

Nous allons maintenant tracer les caractères particuliers des revues « de la modernité », fondées dans la première décennie du siècle par les jeunes écrivains florentins. Notamment, nous allons approfondir les principes à la base de *Leonardo* et de *La Voce* ; cette dernière, notamment, est le pôle d'attraction de toute une génération d'intellectuels, ainsi qu'un espace de débat fondamental de la modernité en Italie.

3.3.1.1. Des « petites revues » italiennes

Pour situer ces revues dans l'histoire européenne de la presse, la définition que nous pouvons évoquer est celle de *petite revue*. Cette expression, proposée par Remy de Gourmont en 1900, dans la critique française désigne les revues symbolistes nées en France au tournant du siècle, qui s'opposent, avec leur tirage souvent faible, leur vie

éphémère et leurs choix éditoriaux, aux *grandes revues*, « c'est-à-dire aussi bien au grand magazine d'art qu'à l'hebdomadaire ou mensuel politique²⁰⁰ ». Les *petites revues*, comme Gourmont lui-même le précise, deviennent le lieu d'expression privilégié des nouveaux mouvements culturels :

Sur l'importance des petites revues je dirai seulement ceci que jamais, à aucun moment de leur carrière, ni Villiers, ni Verlaine, ni Mallarmé, ni Laforgue ne publièrent leurs œuvres que dans des revues dont quelques-unes furent si « petites » que leur nom est devenu une énigme²⁰¹.

Le terme de *petite revue* est adopté quelques années plus tard par les jeunes intellectuels italiens dans leur parcours de renouveau de la littérature et de dépassement des poétiques décadentes, donc en relation à la modernité. Giovanni Papini emploiera ce terme, parfois en français, en soulignant sa valeur de contestation, comme on lit, par exemple, dans *Lacerba* :

Florence, que ce soit un bien ou un mal, est la ville des revues de jeunes, des petites revues, et c'est l'un des traits qui la font ressembler à Paris, et même à la Rive gauche, cette Rive gauche que les boulevardiers méprisent ou craignent, mais d'où sont sortis les noms les plus beaux et les plus purs de la littérature française depuis un siècle²⁰².

Malgré son succès mitigé dans la critique italienne, la notion de *petite revue* peut conséquemment définir la variété des périodiques qui naissent en Italie dans les premières années du XX^e siècle et qui sont les porteurs d'une idée de modernité. Face à cette variété, comme il est le cas pour les *petites revues* françaises, « les essais de rationalisation du vaste corpus [...] se sont confrontés à un vaste problème d'hétérogénéité — tant du point de vue géographique que des contenus, des éditeurs, des

²⁰⁰ Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales: 1909-1922*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 32.

²⁰¹ Remy de Gourmont, *Les petites revues. Essai de bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1900, p. 2.

²⁰² Giovanni Papini, « Fiorentinità », *Lacerba*, III, 8, 21 février 1915, p. 57. « Firenze, sia bene o sia male, è la città delle riviste di giovani, delle piccole revues ed è questo uno dei caratteri che la fanno assomigliare a Parigi, anzi alla Rive gauche, a quella Rive gauche che i boulevardiers disprezzano o temono ma dalla quale sono venuti fuori i nomi più belli e più puri della letteratura francese da un secolo a questa parte ». Traduction de Alexia Kalantzis dans « À la recherche d'un modèle éditorial : les revues de Giovanni Papini et les revues françaises à l'aube du XX^e siècle », *Revue de littérature comparée*, 2014/3 n° 351 p. 288.

directeurs ou des supports²⁰³ ». Souvent les auteurs collaborent à plusieurs revues en même temps, en utilisant les différents espaces pour approfondir des thématiques diverses. Mais, malgré la variété de leurs intérêts et de leurs orientations, ces intellectuels partagent des caractères communs, tels que le facteur générationnel, l'opposition à l'establishment culturel et au milieu académique, le nationalisme, le refus en même temps du positivisme et des aspects les plus extrêmes du décadentisme. Dans l'espace de débat offert par les revues, qui se proposent en tant qu'alternative au milieu institutionnel, notamment au milieu académique, les intellectuels peuvent affirmer leur « autoélection en tant que guides spirituelles de toute une génération en ascension²⁰⁴ ».

Au niveau politique et social comme au niveau culturel et littéraire, la polémique et la discussion sont constamment à l'ordre du jour ; les rédacteurs aiment utiliser un style mordant et dérisoire, alors que la critique défavorable (la « *stroncatura* ») devient un genre à part entière. D'ailleurs, pour la variété des positions qui se côtoient et s'entrecroisent dans ces arènes, se vérifie ce que Giuseppe Prezzolini écrira à propos de la revue *Leonardo* : « nous sommes unis par les aversions plus que par les fins communs ; un ciment bien meilleur, à vrai dire ; ce sont les forces de l'ennemi qui nous rassemblent, plus que les nôtres²⁰⁵ ». Les jeunes revues polémiquent avec les institutions culturelles, en affirmant que « s'il n'y a pas de vie, l'art n'a pas son matériel » et que « là où la vie s'épuise, l'académie commence²⁰⁶ ». À la structure méthodologique solide des revues académiques, intéressées à la classification, à la réorganisation, à l'exactitude philologique, les nouvelles revues opposent un mélange plus fluide de thématiques et d'opinions, d'enquêtes sur le terrain, de débats, de contributions provenant de l'étranger. L'opposition au monde académique s'exprime, parfois, dans des accusations directes²⁰⁷. Elles deviennent ainsi le lieu d'expression privilégié de l'intellectuel qui quitte sa tour

²⁰³ Tania Collani, « Merveilles de la science. Petites et grandes revues de la modernité », en *Poétiques scientifiques dans les revues européennes de la modernité (1900-1940)*, Tania Collani et Noëlle Cuny (éds.), Paris, Garnier, 2013, p. 20.

²⁰⁴ Giorgio Luti, *Firenze corpo 8*, op. cit., p. 21 : « Autoelezione a guide spirituali di un'intera generazione in ascesa ».

²⁰⁵ Giuliano il Sofista, « Alle sorgenti dello spirito », *Leonardo*, I, 3, 1903, p. 4 : « Siamo accomunati [...] più dagli odii che dai fini comuni ; miglior cemento in verità ; e ci riuniscono più le forze del nemico che le nostre ».

²⁰⁶ Enrico Corradini, « Programma », *Germinal*, I, 1, 1891, p. 3, cité in Alessandra Briganti, *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento*, op. cit., p. 46. « Mancando la vita, manca all'arte la materia [...] ove cessa la vita, comincia l'accademia ».

²⁰⁷ Cf. par exemple la série des « Asterischi accademici » dans *La Voce*, où le professeur universitaire Emanuele Sella stigmatise les mauvais usages et les dysfonctionnements des universités.

d'ivoire pour se rapprocher de la réalité historique et intervenir dans l'actualité. Les revues du début du siècle arrivent à conjuguer de manière tout à fait originale leur mission de lieu de recherche et de discussion culturelle avec leur rôle d'acteurs intellectuels dans la scène politique et sociale du pays.

L'esprit antiacadémique et anti-officiel nécessite également d'une autonomie économique et éditoriale. La survie des périodiques est de plus en plus confiée aux ventes, aux abonnements et à la publicité ainsi que, dans des cas exceptionnels, à des souscriptions publiques. Économiquement autonomes, les revues peuvent ainsi garder leur indépendance par rapport au monde académique et aussi par rapport à d'éventuels mécènes. Les revues essaient de se rendre indépendantes également au niveau éditorial, en créant des séries de publications autonomes. En 1905, dans les pages de *Leonardo*, par exemple, Giovanni Papini déclare :

Depuis un certain temps, déjà, nous sommes persuadés que *Leonardo*, tout seul, ne suffit plus pour dire tout ce que nous voulons dire et pour exercer toute l'influence que nous sommes obligés à exercer. Nous avons pensé, il y a deux ans, de créer à côté de *Leonardo* une collection d'opuscules, de pamphlets, de livres écrits par nous-mêmes et par nos amis (italiens et étrangers). Nous voulions faire quelque chose qui rassemble aux Éditions du Mercure de France²⁰⁸.

Le passage de l'activité d'écriture à l'activité éditoriale s'avère parfois difficile, et les écrivains doivent faire face à des difficultés d'ordre pratique telles que le rapport avec les typographies ou la gestion de la distribution et des ventes. Quelques années plus tard, en 1910, la revue *La Voce* crée les « Quaderni della Voce », une coopérative d'édition liée à la revue et, à la fin de 1911, la « Libreria della Voce » ouvre ses portes. Il s'agit d'une véritable librairie, installée à Palazzo Davanzati à Florence²⁰⁹, un lieu physique où les œuvres des auteurs de la revue et d'autres auteurs italiens et étrangers sont diffusées au public italien. En outre, la librairie devient un lieu physique de rassemblement pour les

²⁰⁸ « La biblioteca del *Leonardo* », *Leonardo*, III, 4 (18), octobre-décembre 1905, p. 212. « Già da qualche tempo ci siamo persuasi che il solo Leonardo non basta per dire tutto quello che vogliamo dire e per esercitare tutta quella influenza che siamo costretti ormai ad esercitare. E pensammo, or sono due anni, a creare accanto al Leonardo una collezione di opuscoli, di pamphlets, di libri scritti da noi stessi e dai nostri amici (sia italiani che stranieri). Volevamo fare, cioè, qualcosa di simile alle Éditions du Mercure de France ».

²⁰⁹ Comme le rappellera Mario Puccini : « Ed ecco che a Palazzo Davanzati si spalancano ben presto i battenti di una bottega. È piccola, ha ottenuto pochi depositi librari: ma il sogno si concreta, l'adunata è suonata con un certo successo », « Editori dell'ultimo ventennio. *La Voce* », *I Libri del Giorno*, IV, 1, janvier 1921, p. 11-12.

intellectuels italiens et les étrangers de passage, comme Piero Jahier, écrivain et gérant de la librairie, l'évoquera dans ses souvenirs²¹⁰. L'opération, encore une fois, s'inspire du milieu littéraire français, et notamment de Charles Péguy, avec sa Boutique des *Cahiers de la Quinzaine*²¹¹.

3.3.1.2. *Leonardo, La Voce, L'Anima, Lacerba : un réseau et un laboratoire*

Avec la fondation de *Leonardo*, en 1903, Papini s'insère dans la bataille antipositiviste et, en même temps, il entame le parcours des « revues de la modernité ». Dans le premier numéro, les jeunes rédacteurs se définissent comme des « païens et individualistes [...] personnalistes et idéalistes²¹² », qui « dans l'art aiment la transfiguration idéale de la vie et en combattent les formes inférieures, ils aspirent à la beauté comme [...] révélation d'une vie profonde et sereine²¹³ ». Ils ne proposent pas un « ordre d'idées », mais appellent au rassemblement tous ceux qui s'opposent aux poétiques du passé en proposant des nouveautés. Le côté polémique s'accompagne d'une attitude plus constructive, qui vise à rénover la culture italienne dans le sillage des nouveautés européennes : *Leonardo* consacre de nombreux articles et recensions à des auteurs et ouvrages provenant de l'Europe entière et affiche ses liens avec d'autres milieux culturels²¹⁴. La perspective européenne de *Leonardo* est d'abord philosophique : lors de son séjour parisien, Prezzolini étudie les œuvres d'Henri Bergson, attiré par « la constatation que ce mouvement philosophique — français à la base — [...] s'identifiait, avec cette Europe

²¹⁰ Piero Jahier, « Contromemorie vociane », *Paragone*, V, 56, août 1954, p. 38-40. « Bei tempi, malgrado tutto, quegli illusi tempi vociani! [...] Credevamo, sinceramente, di poter riformare la società, con la diffusione di buoni libri. [...] Dieci ore il giorno, tra propaganda culturale, visite di curiosi e di illustri al fenomeno – ci passarono anche Gide, e Halévy – e spunte di depositi, confezione di pacchi, apertura di casse, contabilità libraria, da imparare, facendola »,

²¹¹ Les *Cahiers de la Quinzaine* étaient, d'ailleurs, l'une des revues les plus lues par les auteurs de *La Voce*. Nous remarquons la proximité de ces nouvelles expériences éditoriales avec d'autres, telles que les éditions du *Mercure de France* ou les éditions de *La Nrf*.

²¹² *Leonardo*, I, 1, 4 janvier 1904, p. 1. « Desiderosi di liberazione, vogliosi di universalità ». « Pagani e individualisti [...] personalisti e idealisti ».

²¹³ *Ibidem*. « Nell'arte amano la trasfigurazione ideale della vita e ne combattono le forme inferiori, aspirano alla bellezza come [...] rivelazione di una vita profonda e serena ».

²¹⁴ Dans le sixième numéro de la revue, par exemple, un entrefilet titré « *Giudizi francesi sul Leonardo* » cite les commentaires enthousiastes de Maurice Muret, qui était à cette époque un jeune rédacteur du *Journal des débats* et qui avait rencontré Giuseppe Prezzolini à Paris en 1902 (voir Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini, *Carteggio*, I, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 168-169) et de Ardengo Soffici, qui, pendant sa période française, collaborait à *La Plume*, l'une des plus importantes *petites revues* littéraires.

des idées à laquelle l'Italie sentait d'appartenir depuis toujours²¹⁵ ». À partir de sa deuxième année de vie, *Leonardo* devient l'« organe officiel » du pragmatisme en Italie ; en conjuguant la philosophie de Bergson et le pragmatisme philosophique de William James, *Leonardo* s'oriente à l'affirmation de l'individu et de son intériorité en tant que sujet créateur et paramètre de la réalité, en élaborant un « pragmatisme magique » qui s'exacerbe dans les années suivantes jusqu'au mysticisme. Lorsque le mysticisme s'exaspère dans l'occultisme, Papini déclarera conclue l'aventure de *Leonardo*²¹⁶.

Après la fin de *Leonardo*, Papini s'engage dans le projet de *La Voce* qui, fondée à la fin de 1908²¹⁷ par Giuseppe Prezzolini, survit, à travers plusieurs changements, jusqu'en 1916²¹⁸. *La Voce* ne s'adresse plus à un public sélectionné, aux jeunes élites culturelles italiennes ; au contraire, elle envisage un public plus élargi, envers lequel exercer une fonction pédagogique. Lors de la naissance de *Leonardo*, Papini annonçait à son

²¹⁵ Laura Schram Pighi, « Henri Bergson e la cultura francese nel Leonardo », in *Leonardo*, réimpression anastatique, Bologne, Arnaldo Forni, 1981, p. 16. « La libertà e il dialogo che la filosofia della contingenza poneva come condizione indispensabile al pensiero, [...] il constatare che quel movimento filosofico essenzialmente francese [...] si identificava con quell'Europa delle idee alla quale l'Italia sentiva di appartenere da sempre ».

²¹⁶ Cf. Giovanni Papini, *Un uomo finito*, op. cit., p. 124. « Lentamente diminuì l'energia ; lo slancio decadde [...] Invece della ricca e animata diversità di un tempo si scendeva verso lo zibaldone semplicemente interessante. [...] Dissidi interni e allontanamenti esterni affrettarono la fine. [...] E dopo cinque anni di sforzi, di guerre, di esplorazioni e di tentativi pazzi uccisi volontariamente la creatura mia, il figliolo più caro di tutto me stesso ».

²¹⁷ Giuseppe Prezzolini, dans la préface à *Il tempo della Voce*, Milan, Longanesi, 1960, indique 1909 comme date de naissance de la revue, mais le premier numéro date du 20 décembre 1908.

²¹⁸ Giuseppe Prezzolini garde la direction de l'hebdomadaire jusqu'au volume IV, numéro 13 du 28 mars 1912 ; entre avril et octobre 1912, la direction passe à Giovanni Papini. En 1914, avec le volume IV, numéro 1, la revue devient bihebdomadaire et change son format ; la couverture est jaune, dont la nouvelle appellation de *La Voce gialla*. En fin d'année, d'autres changements surviennent : le 15 décembre 1914, le premier numéro dirigé par Giuseppe De Robertis paraît, avec une couverture blanche (dite *La Voce bianca*) et devient mensuelle à partir de juin 1915, jusqu'au dernier numéro, daté du 31 décembre 1916. Au cours du 1915, une édition parallèle, titrée *La Voce edizione politica*, paraît à Rome sous la direction de Giuseppe Prezzolini. Il est important de préciser ces phases, car les différences entre elles sont remarquables, au point que *La Voce* de De Robertis, purement littéraire, est souvent considérée par les critiques comme une revue à part, avec un projet différent. Cf. Giuseppe de Robertis, « Promessa », *La Voce*, VII, 1, 15 décembre 1914, p. 35. « *La Voce* insomma vuol essere una rivista di critica e d'arte moderna ; meglio, con spiriti moderni ; e vuol raccogliere insieme quel che di più vivo [...] possa offrire la giovane letteratura a un lettore disincantato ed esatto ». Cf. également Renato Bertacchini, *Le riviste del Novecento*, op. cit., p. 112. « Destinarsi in maniera specifica ed "esatta" alle opere e ai giorni della letteratura moderna significa mettere ordine nelle contraddizioni idealistiche, culturali e letterarie della prima Voce [...] questo richiamo ai doveri delle scelte precise e alla "pulizia" anticontenutistica [...] costa alla Voce di De Robertis un prezzo non indifferente di isolamento e rinuncia a calare la cultura nella realtà ». *La Voce* ne s'occupe d'André Gide que dans sa première phase (1908-1914).

confrère : « nous avons rassemblé une trentaine de jeunes, tous comblés d'ardeur et d'espoirs, qui pourraient devenir le premier noyau de ce parti intellectuel que je souhaite depuis si longtemps²¹⁹ ». Au contraire, quelques mois après la naissance de *La Voce*, Prezzolini écrit à son ami : « son devoir est celui de rassembler des jeunes, de former un public, de préparer des matériels, d'éduquer les esprits²²⁰ ». Il ne s'agit plus de regrouper les jeunes intellectuels qui ont une idée nouvelle de la culture italienne, mais de sortir de l'autoréférentialité en direction d'un rôle d'éducateurs du public et de la société. Prezzolini, directeur et, plus tard, historien de la revue, en dressant un bilan de l'expérience de *La Voce* quelques décennies plus tard affirme :

Leonardo, et surtout *La Voce*, sont devenues des mythes littéraires. Le « succès » de ces deux « revues d'idées » fut très médiocre à l'époque, à peine suffisant à leur permettre de survivre pendant cinq et neuf ans, avec d'énormes sacrifices. Mais il semble qu'aujourd'hui les quelques collections qui en restent [...] sont assez consultées. [...] Elles seront réimprimées. On discute de leur programme. Quelqu'un considère les dates de leur apparition le point de départ d'un renouvellement italien. Je crois que cela soit juste²²¹.

Prezzolini souligne la valeur de ces expériences fondamentalement éphémères, en raison de leur influence sur l'évolution de la littérature italienne. En même temps, il établit un parcours de continuité et, en même temps, d'évolution qui lie *Leonardo*, fondé par Giovanni Papini en 1903, à *La Voce*, laquelle « suit, dans une certaine mesure, la ligne de *Leonardo*, mais après la lecture, essentielle, de l'œuvre de Benedetto Croce²²² ». *Leonardo* naît de Papini, alors que *La Voce* est principalement une création de Prezzolini, mais les deux intellectuels collaborent presque sans interruption tout au long de leur vie. Si dans *Leonardo*, « frénétique et juvénile », se mélangent « magisme et pragmatisme,

²¹⁹ Lettre de Giovanni Papini à Giuseppe Prezzolini, 17 novembre 1902, in Giovanni Papini - Giuseppe Prezzolini, *Storia di un'amicizia 1900-1924*, Florence, 1966, p. 61. « Abbiamo radunato una trentina di giovani, tutti pieni di ardore e di speranze, e che potrebbero essere il primo nucleo di quel partito intellettuale ch'io vagheggio da tanto tempo ».

²²⁰ Lettre de Giuseppe Prezzolini à Giovanni Papini, 22 octobre 1922, *ibid.*, p. 244. « Il compito suo è di radunare dei giovani, di formare un pubblico, di preparare dei materiali, di educare le menti ».

²²¹ Giuseppe Prezzolini, *Il tempo della Voce*, op. cit., p. 11. « Il *Leonardo* e soprattutto *La Voce*, son diventate un mito letterario. Il "successo" di quei due "periodici d'idee" fu allora assai mediocre e appena sufficiente a farli durare cinque e nove anni con stenti e con sacrifici. Ma pare che oggi le poche collezioni che ne rimangono [...] siano abbastanza consultate. [...] Se ne preparano ristampe. Si discute del loro programma. Qualcuno fa delle date della loro apparizione un punto d'inizio d'un rinnovamento italiano. Credo che ciò sia giusto ».

²²² Anne-Rachel Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Une étude de réception (1919-1943)*, op. cit., p. 14.

nationalisme et psychologie [...] dans la recherche naïve d'un *saut* dans un *futur* indéterminé²²³», ces tendances sont soumises à une analyse plus rationnelle dans les pages de *La Voce*. Les deux revues partagent le caractère de l'engagement, mettent en valeur la nouvelle figure d'intellectuel qui s'intéresse, à la fois, aux problématiques artistiques les plus raffinées et aux problèmes les plus pratiques de la société contemporaine²²⁴. Les fondateurs se proposent de former les citoyens sur la base d'une conception complète de l'homme et de fonder une nouvelle identité nationale basée sur l'accord entre la vie pratique et la vie spirituelle et artistique²²⁵.

Fidèle à l'éclectisme qui caractérise les revues de la modernité, *La Voce* regroupe « modernistes, syndicalistes, leonardiens, crociens, ceux qui envisageaient de nouveaux devoirs pour l'école, socialistes fatigués par le marxisme, républicains ennuyés par le mazzinianisme, monarchistes [...] minorités de toutes les majorités satisfaites et usées²²⁶ ». *La Voce*, et les revues de la modernité plus en général, se situent aux marges du canon de la culture officielle. Ces divers intellectuels et écrivains partagent le souhait d'un renouvellement de la littérature et de la société, « le désir d'une vie plus profonde,

²²³ Walter Binni, Luciano Anceschi, « Cultura e politica delle riviste », in *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, volume II, Milan, Marzorati, 1982, p. 966 : « Convulso e giovanile » ; « Magismo e pragmatismo, nazionalismo e psicologia [...] in un'ingenua volontà di salto in un dopo indistinto ».

²²⁴ *Ibidem*. « Ciò che accomuna il *Leonardo* più papiniano e convulso e *La Voce* più prezzoliniana, problemistica e civile è [...] il bisogno di "rinnovamento" e la volontà di legare su di un principio centrale [...] cultura e letteratura che proprio dello spendersi dei letterati in singoli problemi *tecnici* [...] trovava la giustificazione più profonda per una tipica prosa poetica, la cui storica importanza è stata spesso sacrificata ».

²²⁵ Cf. Giuseppe Prezzolini, « Come faremo "La Voce" », *La Voce*, IV, 45, 7 novembre 1912, p. 925. « Se *La Voce* ha un piccolo [...] merito [...] è quello di aver sostenuto, aiutato, collaborato sempre ad una educazione integrale, umana, dell'uomo. [...] C'è la convinzione che l'uomo [...] non è un puro politico, puro artista, puro economo, puro filosofo [...] e per educarlo e farlo uomo bisogna eccitare in lui l'attività fantastica e la logica, la religiosa e l'economica, saperlo fare pensare, immaginare, agire. [...] A chi dirige *La Voce* sembrano tutti mezzi uomini tanto coloro per i quali la vita pratica è disdicevole e bassa [...] quanto coloro per i quali la vita artistica è inferiore alla pratica, una specie di diletterismo e di fantasticheria buona per fannulloni e perdigiorno. *La Voce* intende reagire contro coloro i quali prendono il fatto empirico dell'esser noi nati in una tradizione storica, come base di una educazione nazionale. L'educazione è una sola, *dell'uomo*. Non v'ha differenza di sesso, di nazione o di epoca. Non si fanno buoni italiani se non si fanno dapprima buoni uomini ».

²²⁶ Giuseppe Prezzolini, *L'italiano inutile. Memorie letterarie in Francia, Italia e America*, Milan, Longanesi, 1953, p. 94. « Modernisti, sindacalisti, leonardiani, crociani, ricercatori di nuovi doveri della scuola, socialisti stanchi del marxismo, repubblicani annoiati dal mazzinianesimo, monarchici [...] minoranze di tutte le maggioranze soddisfatte e stanche ».

libre des préjugés du sens commun et de la rigueur des formules²²⁷ ». Ce caractère d'opposition à la tradition se lie d'enjeux générationnels : c'est une revue de jeunes, mais surtout pour les jeunes, et pour les générations à venir : « Nous souhaitons travailler pour les jeunes, et pour les très jeunes : pour que la nouvelle génération qui naît puisse trouver un lieu de rencontre, d'appui, de refuge, ouvert à toutes les bonnes volontés, ce que nous ne trouvâmes pas lorsque nous commençâmes à réfléchir avec notre tête²²⁸ ». À cette fin, la revue admet toute sorte de contribution ; la seule obligation imposée est la sincérité²²⁹. Cette sincérité fait partie de l'engagement de *La Voce*²³⁰ : au cours des années 1908-1911, le dialogue se développe autour du renouveau culturel et de l'analyse politique et sociale²³¹, *La Voce* envisage de jouer un rôle très actif dans la société²³². Mais les différences entre les positions des rédacteurs deviennent parfois évidentes²³³ et engendrent des ruptures ; en 1911, Gaetano Salvemini quitte la revue en premier, en contraste avec l'interventionnisme dans la guerre de Libye, pour fonder le quotidien

²²⁷ Giuseppe Prezolini, « Introduzione » à *La Voce (1908-1913). Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, Milan, Rusconi, 1974, p. 19. « L'anelito verso una vita più profonda, libera dai pregiudizi del senso comune e dalla rigidità delle formule ».

²²⁸ Giuseppe Prezolini, « Relazione del primo anno della Voce », *La Voce*, I, 48, 11 novembre 1909, p. 202. « Noi volevamo lavorare per i giovani, anzi, per i giovanissimi : perché la nuova generazione che sorge trovasse già formato un luogo di ritrovo, di appoggio, di rifugio, aperto a tutte le buone volontà, come noi non trovammo quando cominciammo a pensare con la testa nostra ».

²²⁹ Cf. *ibidem* : « Il giornale, come da me fu concepito, è tale da ammettere liberamente la coesistenza, per un fine comune di cultura e di battaglia, e se occorre anche di discussione interna, dei modi di pensare più diversi purché sinceri ».

²³⁰ Giuseppe Prezolini anticipe la direction de la revue dans le deuxième numéro : « Crediamo che l'Italia abbia più bisogno di carattere, di sincerità, di apertezza, di serietà [...] sono ancora pochi quelli che hanno passione e verace interesse per il sapere [...] *La Voce* [...] tenterà tutti i mezzi per collaborar seriamente al progresso pratico e teorico della cultura italiana. [...] ci proponiamo di tener dietro a certi movimenti sociali che si complicano di ideologie, come il modernismo e il sindacalismo; di informare, senza troppa smania di novità, di quel che di meglio si fa all'estero; di proporre riforme e miglioramenti alle biblioteche pubbliche; di occuparci della crisi morale delle università italiane; di segnalare le opere degne di lettura e di commentare la viltà della vita contemporanea », « La nostra promessa », *La Voce*, I, 2, 27 décembre 1908, p. 5.

²³¹ Cf. par exemple l'enquête de Gaetano Salvemini sur les problèmes du Sud de l'Italie (le « *Mezzogiorno* »), les fiches rédactionnelles dédiées chaque semaine à une ville italienne différente, le long débat sur la question sexuelle, la discussion à propos de l'éducation publique et du cléricisme.

²³² En présentant sa tournée de conférences sur le nationalisme en 1911, Prezolini affirme : « Sarà questo un modo di cominciare ad organizzare intorno alla Voce gli amici, a conoscerci di persona, a pensare quel che si può fare insieme per l'Italia. Senza essere un partito, abbiamo intenti comuni, un'opera di cultura da compiere », *La Voce*, III, 6, 9 février 1911.

²³³ En 1911, par exemple, Scipio Slataper écrit : « Noi crediamo sia impossibile la vita di una nazione se non fondata su principi più umani e ideali e soprattutto nel rispetto per le altre nazioni e nella simpatia per i popoli oppressi » (Scipio Slataper, « Gli Slavi meridionali d'oggi », *La Voce*, 13 avril 1911), ce qui n'empêche pas la revue de se déclarer en faveur de la guerre en Libye quelques mois plus tard.

L'Unità. Deux ans après, Giovanni Papini et Ardengo Soffici quittent le groupe pour fonder la revue *Lacerba*. *La Voce* joue un rôle fondamental de collecteur et d'incubateur de personnalités²³⁴.

Grâce aux intérêts des différents rédacteurs, dans un mélange de cosmopolitisme et de nationalisme, la revue joue le double rôle de miroir culturel de l'Italie et de « porte d'entrée » des mouvements culturels européens. Au niveau social et économique, *La Voce* s'engage dans la création d'une nouvelle identité nationale, et vise à « reconnecter la nouvelle, attendue civilisation italienne avec la grande ascension économique dont on est spectateurs depuis quelques années²³⁵ ». *La Voce* propose une redécouverte des valeurs « saines » et « authentiques » des provinces italiennes en opposition aux grandes villes désenchantées et corrompues²³⁶. À travers une série de reportages publiés en 1909, elle vise à s'opposer au « nationalisme aveugle, menteur et qui cache souvent des intérêts individuels » pour « servir sérieusement à une lutte qui, pour être nationale, ne doit pas aller contre la vérité ou la justice²³⁷ ». La revue élabore une forme « modérée » de nationalisme, ensuite dit *italianisme* par les critiques de la période, qui vise à exalter les spécificités nationales de façon constructive.

Cependant, tout en gardant la spécificité de la culture italienne, *La Voce* souhaite l'enrichir par les contacts avec l'étranger : « il s'agit de rendre à l'Italie non seulement les contacts avec la littérature européenne, mais aussi la conscience historique de sa propre culture, qui est une partie importante de la culture européenne. Je me contente de peu :

²³⁴ Comme le remarque, encore une fois, Prezzolini : « A me pare che il contributo che il nostro gruppo dette all'Italia sia stato di persone, e non di idee. [...] *La Voce* fu un clima di competizione e di attrito che raffiné le loro qualità native. [...] Le varie persone che vi collaborarono, cercarono di trovare delle idee che corrispondessero alle loro aspirazioni e soprattutto al loro bisogno di *affermarsi personalmente*. Questo sforzo dette vita a molti propositi e nello stesso tempo provocò le scissioni che condussero la rivista alla sua fine », *Il tempo della Voce*, op. cit., p. 18.

²³⁵ Giuseppe Prezzolini, Giovanni Papini, *La coltura italiana*, Florence, Lumachi, 1906. « Riconnettere la nuova attesa civiltà italiana colla grande ascensione economica di cui siamo spettatori da alcuni anni ».

²³⁶ Giuseppe Prezzolini, « Come faremo "La Voce" », *La Voce*, IV, 45, 7 novembre 1912, p. 925. « Col pubblico vogliamo stare in contatto, soprattutto con quello delle provincie e dei piccoli centri e delle campagne, dove si respira aria meno scettica che nelle mezzo-grandi città d'Italia ».

²³⁷ Cf. Giuseppe Prezzolini, « Relazione del primo anno della "Voce" », *La Voce*, I, 48, 11 novembre 1909, p. 202. « L'idea di questa inchiesta ci venne dalle riescitissime lettere triestine che, in un momento di effervescenza nazionalista, chiarirono le condizioni di uno dei paesi italiani fuori del Regno. [...] Al nazionalismo cieco, bugiardo e spesso mascheratore di interessi individuali, opponemmo il nazionalismo più serio di chi ci vede chiaro, tentando [...] di giovar seriamente a una lotta che per essere nazionale non deve andare contro la verità o contro la giustizia ». Les « Lettres triestines » sont une série d'articles publiés par Scipio Slataper entre le 11 février et le 22 avril 1909.

pas Nationalistes, mais au moins Italiens!²³⁸». *La Voce* invite ses lecteurs à regarder, dans le domaine sociopolitique comme dans le domaine artistique, au-delà des frontières nationales²³⁹, la compétition entre les différentes nations étant considérée comme un outil fondamental pour le progrès humain : « son but, à travers l'Europe, était-ce de réinventer l'Italie, ou de construire une Italie différente²⁴⁰ ».

À partir de 1912, Prezzolini décide d'ouvrir les pages de *La Voce* aux créations artistiques de ses collaborateurs²⁴¹, en laissant aux auteurs une liberté totale en ce qui concerne les modalités expressives :

Toute manifestation spirituelle qui peut porter sa contribution au progrès esthétique, philosophique, politique, social, pourra se présenter ici librement, avec ses propres caractères. Donc, *La Voce* va ouvrir ses pages, à partir de ce même numéro, aux créations artistiques de ses collaborateurs, ce qu'elle n'avait pas encore fait jusqu'à ce moment. [...] Du moment que l'art va entrer dans *La Voce*, elle y entrera avec la plus grande liberté. [...] Nous ne demanderons que de la vie²⁴².

Encore une fois, la seule contrainte est la sincérité. La revue devient ainsi un lieu d'expérimentation littéraire, où les premières publications de nombreux écrivains et intellectuels italiens trouvent leur place. Les écrivains *vocianti* partagent l'attitude à l'autobiographisme, une écriture fragmentaire, un goût pour la prose lyrique ; les apports littéraires deviennent de plus en plus nombreux, en menant à la reconnaissance d'un « style », identifiable par le terme « *frammentismo vociano* ». À partir de 1911, la maison d'édition et librairie *Libreria della Voce* publie les ouvrages des auteurs en volume.

²³⁸ Giovanni Papini, « L'Italia risponde », *La Voce*, I, 1, 20 décembre 1908, p. 1-2. « Si tratta di ridare all'Italia non soltanto il contatto colla cultura europea ma anche la coscienza storica della cultura sua, ch'è pur tanta parte della cultura europea. Io mi contento di poco : Nazionalisti no, ma Italiani si! ».

²³⁹ Cf. Walter Binni, Luciano Anceschi, « Cultura e politica delle riviste », *op. cit.*, p. 967 : « *La Voce* soprattutto nella prima fase (1908-1913) tende più chiaramente a un'Italia europea (da cui l'opera di effettiva introduzione nella cultura italiana di autori e movimenti europei fra Hebbel-Ibsen e Péguy e l'impressionismo francese, fra pragmatismo, bergsonismo e la musica postwagneriana) ».

²⁴⁰ Maurice Aymard, « Introduction » à *La Voce e l'Europa : il movimento fiorentino de La Voce dall'identità culturale italiana all'identità culturale europea*, Diana Rüesch et Bruno Somalvico eds, Rome, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1995, p. 18. « Il suo scopo, attraverso l'Europa, era quello di reinventare l'Italia o di costruire un'Italia diversa ».

²⁴¹ *La Voce*, IV, 45, 7 novembre 1912.

²⁴² Giuseppe Prezzolini, « Come faremo "La Voce" », *La Voce*, IV, 45, 7 novembre 1912, p. 925. « Ogni manifestazione spirituale che possa contribuire al progresso estetico, filosofico, politico, sociale, sarà libera di presentarsi qui con tutte le sue caratteristiche. Perciò *La Voce* aprirà le sue colonne, fin da questo numero, come finora non aveva fatto, alla creazione artistica dei suoi collaboratori. [...] Poiché l'arte entrerà nella Voce, vi entrerà con la massima libertà. [...] noi non domanderemo che vita ».

Le groupe de *La Voce* s'exprime également dans la naissance d'autres revues-satellites, qui deviennent des espaces de publication alternatifs. Prezzolini affirmera que *La Voce* « ne contentait entièrement aucun de ses collaborateurs principaux, qui auraient tous voulu la faire à leur façon, et qui rêvaient toujours d'une revue personnelle, ou qui en avaient déjà une²⁴³ ». En 1911, Giovanni Papini et Giovanni Amendola fondent *L'Anima*, revue aux intérêts philosophiques qui, comme l'« Avvertimento » du premier fascicule le précise, vise à l'« expression personnelle », à porter « à des amis éparpillés dans le monde les nouvelles de notre âme²⁴⁴ ». Si la lecture de *L'Anima* reflète celle de *La Voce*, une direction opposée est prise par une autre des arborescences de la revue, *Lacerba*. Fondée en 1913 par Giovanni Papini et Ardengo Soffici, *Lacerba* la revue se propose de poursuivre la polémique contre le conformisme et la culture traditionnelle de façon plus violente, en gagnant une plus large liberté d'expression et d'expérimentation²⁴⁵. La revue profite de la collaboration des représentants majeurs du futurisme milanais, mais les fondateurs préfèrent garder leur autonomie par rapport au mouvement futuriste²⁴⁶. Au niveau politique, *Lacerba* refuse tout modérantisme : après juillet 1914, la revue devient un instrument de propagande interventionniste²⁴⁷.

Ce réseau de revues et d'auteurs qui donnent naissance à la modernité italienne, ne survit pas à la guerre :

²⁴³ Giuseppe Prezzolini, *L'Italiano inutile*, op. cit., p. 125. « Non contentava interamente nessuno dei maggiori collaboratori, che avrebbero naturalmente voluto ognuno farla a modo suo, e sognavano sempre una loro rivista personale o ce l'avevano già ».

²⁴⁴ [Anonyme], « Avvertimento », *L'Anima*, I, 1, janvier 1911, p. 4. « Ad alcuni amici sparsi qua e là nel mondo le notizie della nostra anima ».

²⁴⁵ Maria Pia De Paulis-Dalembert, *Giovanni Papini – culture et identité*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 79. « *Lacerba* s'impose plus comme une revue théorique et artistique qu'un lieu de débat moral ».

²⁴⁶ Cependant, en février 1914, Papini s'adresse aux détracteurs du futurisme et dénonce une campagne diffamatoire « contro i futuristi e contro noi de *Lacerba* in particolare », en inscrivant, du coup, la revue et ses auteurs à l'intérieur du mouvement, cf. Giovanni Papini, « Ora basta! », *Lacerba*, II, 3, 1 février 1914, p. 33.

²⁴⁷ *Lacerba*, II, 27 ?, 15 août 1914, p. 1. « Se la guerra presente fosse soltanto politica ed economica, noi, pur non restando indifferenti, ce ne saremmo occupati piuttosto alla lontana. Ma siccome questa è guerra non soltanto di fucili e di navi, ma anche di cultura e di società, ci teniamo a prender subito posizione e a seguire gli avvenimenti con tutta l'anima. [...] A partire da questo numero *Lacerba* sarà soltanto politica e per ottenere maggior diffusione sarà venduta a due soldi. Riprenderemo la nostra attività teorica e artistica a cose finite ».

Même si, dans l'ensemble, j'ai une vision assez noble de ce groupe, j'ai remarqué [...] son attitude donquichottesque, qui, comme il arrive souvent [...] finit en tragédie ; et la tragédie fut la Première Guerre mondiale. Elle a détruit, concrètement, certains des génies les plus originaux, elle a éloigné tout le monde, elle a écrasé les idées que nous avions mises en circulation, elle a fait écrouler le faible bâtiment de la Libreria de *La Voce* [...], elle nous a trouvé tous démunis, en dépassant les fantaisies des poètes qui écrivaient, les programmes des politiques qui gouvernaient, les espoirs des jeunes qui lisaient²⁴⁸.

Le conflit marque également la fin des illusions et de la confiance dans les possibilités d'un changement culturel. Le groupe des *vocianti*, très affecté par la guerre, en sortira complètement défiguré. La génération des jeunes intellectuels de la modernité entrera dans une nouvelle phase de sa vie intellectuelle.

3.3.2. Giovanni Papini lecteur d'André Gide

Dans le cadre des revues de la modernité, nous signalons d'abord la lecture de Giovanni Papini (1881-1956), journaliste, écrivain et critique de premier plan. Le rapport entre Gide et Papini, principalement épistolaire, traverse des phases différentes, de l'admiration de Papini pour un « maître » au refus et aux critiques les plus sévères. Après sa conversion au catholicisme, survenue tout de suite après la guerre, Papini ne réservera à Gide que des critiques particulièrement féroces. Nous nous concentrerons ici sur la première phase de ce rapport, en proposant l'image du Papini « lecteur » plutôt que « juge²⁴⁹ » d'André Gide.

Au cours de ces premières années, Gide et Papini mènent une correspondance régulière et se rencontrent également de nombreuses fois, à Florence et à Paris. D'après ses lettres, Giovanni Papini se démontre un lecteur fidèle et attentif de l'œuvre gidienne,

²⁴⁸ Cf. Giuseppe Prezzolini, *Il tempo della Voce*, op. cit., p. 22 : « Sebbene io mi sia formato in complesso un'idea piuttosto nobile di questo gruppo [...] non m'è sfuggito un certo suo piglio donchisciottesco, che, come spesso accade [...] finisce poi in tragedia; e la tragedia fu la prima guerra mondiale. Essa distrusse materialmente alcuni degli ingegni più originali, disperse tutti, affondò le idee che eran state messe in circolazione [...], fece crollare il debole edificio della Libreria della Voce, [...] colse tutti impreparati e sorpassò con le sue vicende tutte le fantasie dei poeti che scrivevano e tutti i programmi dei politici che dominavano e tutte le speranze dei giovani che leggevano ».

²⁴⁹ Dans *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit. : Goulet retrace très précisément les rapports entre les deux écrivains en mettant l'accent sur les aspects de polémique et de distance qui sûrement les caractérisaient. Cependant, il nous semble intéressant de souligner l'importance de ce rapport, basé sur un véritable intérêt de Papini pour Gide, dans le cadre de la présence de l'écrivain français dans les revues italiennes.

ce qui est confirmé par son journal. Cependant, son appréciation pour Gide ne se traduit que partiellement dans la présence de l'auteur français dans les revues que Papini anime. L'écrivain italien consacre à Gide un seul article dans *Leonardo*, ainsi que quelques citations et entrefilets, qui laissent transparaître une sorte de réticence et de précaution dans sa réception de Gide. En raison de ce matériel exigu, mais en souhaitant souligner l'importance de cette lecture, nous avons choisi d'analyser parallèlement le rapport épistolaire et les publications dans les revues, en ordre chronologique.

3.3.2.1. *Les années de Leonardo (1903-1907)*

Les deux écrivains entrent en contact à travers le peintre belge Henry de Groux, qui, en 1903, déménage à Florence et fréquente les cercles intellectuels florentins, toujours ouverts et intéressés aux apports externes et aux collaborations d'intellectuels et artistes étrangers ; en ce contexte, il fait la connaissance de Giovanni Papini²⁵⁰. De Groux, en contact avec Gide depuis 1897, en septembre 1903 lui raconte son déménagement en Italie, où, affirme-t-il, Gide connaît un grand succès ; il lui parle de Papini.

Un écrivain qui jouit ici d'une très noble réputation, et qui est un esprit hautain, un philosophe, Monsieur Giovanni Papini, fondateur et directeur du *Leonardo*, – une revue qui paraît devoir secouer beaucoup les cervelles florentines si endormies et en général si durement encroûtées, désirerait beaucoup parler de votre œuvre, qu'il se désespère de ne connaître encore qu'imparfaitement, n'ayant qu'une partie de vos livres. [...] Sachez que je considère Monsieur Papini comme l'homme le plus intelligent de Florence et que je m'honore même de l'estime qu'il me manifeste²⁵¹.

La réponse de Gide est rapide : il envoie à Papini *Les Nourritures terrestres*, le *Prométhée mal enchaîné* et, peut-être, d'autres ouvrages. La première lettre de Papini à Gide, datée de 1903, en français comme toutes les lettres de l'échange, s'éloigne décidément des critères de la « bienséance épistolaire²⁵² » et démontre tout de suite la personnalité de l'écrivain florentin qui, tout en exprimant sa grande admiration, veut éviter toute flatterie et se situer sur un plan de parité intellectuelle, en ne renonçant pas aux accents provocateurs typiques de son écriture.

²⁵⁰ Giovanni Papini retrace les étapes de cette connaissance dans son souvenir « Il pittore pazzo » in *Passato remoto*, Florence, Ponte alle Grazie, 1994, p. 122-123.

²⁵¹ Lettre d'Henry de Groux à André Gide du 13 septembre 1903, in Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 19-20.

²⁵² Geneviève Haroche-Bouzinac, *L'épistolaire*, Paris, Hachette, 1995, p. 58.

Mon cher Monsieur Gide, il faudrait, peut-être, vous remercier des livres que vous m'avez envoyés. Je ne le ferai point. Je ne veux commencer ma correspondance avec un homme que j'admire avec des formules de politesse nouvelle, je vous ai fait demander des livres ça veut dire que je les aimais. J'espère que cela vous suffit.

Vraiment, le bon ami De Groux n'a pas bien compris mon désir. Je connaissais déjà quelques-uns de vos livres, j'ai lu tout ce que j'ai pu trouver ici, mais je désirais avoir vos premiers ouvrages, c'est-à-dire les *Cahiers* et les *Poésies* d'André Walter, le *Voyage d'Urien*, les *Paludes*. Et je n'étais si effronté de vous demander de m'en faire cadeau, mais simplement de me les prêter. Mais je ne veux rien reprocher à De Groux : il a été mon introducteur auprès de vous, et ça lui assure mon amitié la plus sincère²⁵³.

Ce passage nous montre le vif intérêt du jeune Papini pour l'œuvre gidienne. Il n'a peut-être pas demandé à de Groux de requérir à Gide ses livres en cadeau, mais il a sûrement insisté auprès du peintre pour être mis en communication avec l'écrivain, dont il a lu tout ce qu'il a pu trouver en Italie à cette époque, et envers lequel il a une grande estime et une profonde admiration. Après cette « parenthèse introductive », très brève si on considère qu'il s'agit de la première lettre entre deux intellectuels qui n'ont jamais eu d'autres contacts, Papini introduit le sujet qui lui intéresse le plus : il a lu les *Nourritures terrestres*, et il veut donner son opinion à l'auteur.

Je veux plutôt dire quelque chose sur les *Nourritures terrestres*. Je commence pour vous avouer que c'est le livre que j'admire le plus, mais que j'aime le moins. Dans ce volume vous vous êtes acheminé vers cette forme de vie qu'on pourrait appeler la « découverte du particulier », qui sera, je crois, la réaction plus profonde à la manie universaliste de la pensée rationnelle, mais à différence de tous les autres moments spirituels, elle sera une réaction *silencieuse*. Nous serons si occupés à découvrir et ces découvertes seront si personnelles que nous n'aurons ni la volonté d'écrire ni la puissance de nous faire comprendre. Voilà pourquoi je n'aime pas assez votre livre, malgré qu'il soit très grand et très profond dans son principe. Les *Nourritures terrestres* on les cueille, on ne l'écrit pas. Au moins on ne l'écrit pas pour les autres. Ce livre sera beaucoup pour vous, il sera un instrument incomparable pour ressentir et pour évoquer, mais pour les autres hommes il n'est qu'une suite d'appels auxquels ils ne peuvent répondre. Il y a des choses qu'on comprend, car on les a vécues soi-même, et par exemple, je comprends assez vos visions italiennes. Je ne vois précisément Florence comme vous la voyez, mais en somme je crois comprendre qu'on peut la voir ainsi. Le reste ce sont des pages bien écrites, des pensées bien subtiles, des commémorations bien riches, mais qu'on imaginerait volontiers griffonnées sur des blocs-notes et renfermées dans un tiroir de l'écrivain. En somme c'est

²⁵³ Lettre de Giovanni Papini à André Gide du 22 septembre 1903, in Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 20. Les lettres de Papini – partiellement publiées aussi par Sergio Zoppi, « Papini e la Francia », in *Giovanni Papini, l'uomo impossibile*, Paolo Bagnoli (éd.), Florence, Sansoni, 1982 –, sont conservées à la BLJD. On transcrit les lettres telles qu'elles sont reportées par Alain Goulet, c'est-à-dire sans corriger les fautes de français.

un dépôt de souvenirs personnels (=incompréhensibles) et un réservoir des suggestions à l'usage de l'auteur²⁵⁴.

Papini, influencé par Bergson²⁵⁵, apprécie l'opposition de l'expérience, de la sensibilité personnelle et de l'exploration de soi-même à la « manie universaliste » ; mais il craint que l'expression d'une telle sensibilité ne demeure incompréhensible pour les lecteurs. S'il apprécie le principe à la base des *Nourritures*, il semble sceptique face à la possibilité de pouvoir transmettre la puissance de l'expérience et de la sensation individuelles à travers l'écriture. Au contraire, il affirme avoir beaucoup apprécié *Le Prométhée mal enchaîné*, *L'Immoraliste* et *Prétextes*.

Je vous dirai encore, par exemple, bien que je craigne de paraître flatteur, que votre *Prométhée mal enchaîné* est le livre plus frappant que j'ai lu dans ces dernières années. Il est d'une étrange profondeur et d'une vivante lucidité. Quand je l'ai lu la première fois je me suis dit : « C'est d'un Diderot qui aurait lu Nietzsche ». Mais il est surtout, il faut ajouter d'un esprit très subtil, très vivant, très perçant, qui voit beaucoup et réfléchit plus encore. Et je cherchais votre *Immoraliste*, d'une grandeur si poignante dans sa simplicité presque froide – et j'ai lu tout dernièrement vos *Prétextes* si pleins de pensée, de liberté, d'humour, d'esprit et d'autres choses encore²⁵⁶.

Une quinzaine d'années plus tard, Giovanni Papini donnera la première traduction italienne de *Prométhée mal enchaîné* ; son commentaire enthousiaste des *Prétextes*, en revanche, est à encadrer dans son intérêt, partagé par sa génération, pour les nouvelles formes de la critique qui s'éloignent de l'académisme. La lettre s'achève par le souhait de Papini d'une visite de Gide en Italie²⁵⁷ et l'espoir que Gide lise ses écrits, bien qu'à cette époque l'écrivain, encore très jeune, n'ait publié que quelques contes et des études dans *Leonardo* :

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁵⁵ L'attitude de Gide face à Bergson est toujours ambivalente ; toutefois, leur proximité est indéniable. Dans le journal, le 1^{er} mars 1924, il notera que « ce qui me déplaît dans la doctrine de Bergson, c'est tout ce que je pense déjà sans qu'il le dise, et tout ce qu'elle a de flatteur [...] pour l'esprit. Plus tard on croira découvrir partout son influence sur notre époque, simplement parce que lui-même est de son époque », voir *II*, p. 1246 ; la réflexion est reportée dans *Voyage au Congo*, où, avec une certaine ironie, Gide se déclarera « bergsonien sans le savoir », voir *SV*, p. 360.

²⁵⁶ Lettre de Giovanni Papini à André Gide du 22 septembre 1903, in Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 22.

²⁵⁷ Cf. *ibidem* « De Groux me fait espérer que vous viendrez en Italie, à Florence. Je ne vous dirai combien j'en serai heureux : vous êtes du petit nombre d'hommes avec lesquels je voudrais parler ».

P.S. : J'aurais voulu vous envoyer quelque chose de mien. Mais je suis encore jeune et je n'ai rien publié qui vaille à mes yeux. Avez-vous regardé au *Mercure* les numéros du *Leonardo* ? C'est une Revue de Jeunes que j'ai dirigée, et où vous trouverez neuf articles signés Gian Falco. Ce sont les meilleures choses que j'ai données au public. Je vous l'enverrai si vous le désirez²⁵⁸.

Le renvoi de Papini à *Leonardo* est décidément sobre par rapport à l'envergure du projet, qui joue un rôle fondamental dans le cadre du parcours de Papini²⁵⁹. Cet understatement peut être attribué à une fausse modestie ou, plus probablement, à la volonté de souligner son écart générationnel par rapport à Gide. André Gide, en voyage en Algérie, ne répond pas tout de suite à la lettre de Papini, qui insiste en lui envoyant aussi une carte postale quelques jours plus tard. Gide répond à travers De Groux²⁶⁰ : ce retard est sûrement dû à des raisons pratiques, mais également à un intérêt limité pour les opinions de son correspondant, auxquelles Gide ne répondra jamais directement.

En novembre 1903, le nom de Gide apparaît pour la première fois dans *Leonardo*, dans le cadre de la nouvelle rubrique de critique *Alleati e nemici*. Ni allié ni ennemi, Gide est évoqué seulement en tant qu'exemple critique de référence : la rubrique va proposer « des occasions, des lieux de rencontre, des “prétextes”, comme Gide les appelle, qui nous aideront à montrer nos alliés et nos ennemis²⁶¹ ». La référence aux *Prétextes* est significative de l'attention toujours démontrée par les jeunes écrivains de cette génération, et notamment par Papini, pour le côté critique de l'œuvre gidienne. Gide lui-même,

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁵⁹ Si déjà en 1900, il perçoit la nécessité d'une revue culturelle qui représente les nouvelles tendances littéraires, artistiques et philosophiques, en 1902 Papini écrit à Prezzolini, qui était à Paris, en lui communiquant qu'« il s'est formé à Florence un groupe vincien dont (Papini) est le chef reconnu et qui aura pour organe de communication le *Leonardo* », cf. le journal de Giuseppe Prezzolini, cité par Giorgio Luti, « Da “Leonardo” a “Lacerba” », in *Giovanni Papini l'uomo impossibile*, op. cit., p. 4 (« Si è formato un gruppo vinciano di cui (Papini) è capo riconosciuto, e avrà per organo il *Leonardo* »). Son rôle dans la création, et ensuite dans la direction de la revue est dominant, surtout en ce qui concerne la première série (1902). En novembre 1903, au moment où il écrit la lettre à Gide, Papini est encore directeur de la revue, et il va la diriger jusqu'à sa clôture définitive, en 1907.

²⁶⁰ Cf. Lettre d'André Gide à Henry de Groux du 22 octobre 1903, in Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 24 : « Mon cher de Groux, Rassurez Monsieur Papini, je vous prie – dont me parvint hier en Algérie une carte postale inquiète : j'ai bien reçu sa très sympathique et intéressante lettre ; - mais c'était à l'instant de mon départ, et depuis je n'ai pas cessé de voyager. Obtenez de lui qu'il veuille bien excuser mon silence, vous qui savez de quoi mon silence peut être fait ».

²⁶¹ [Anonyme], « Alleati e nemici », *Leonardo*, I, 10, 10 novembre 1903, p. 13. « Delle occasioni, dei ritrovi, dei 'pretesti', come l'ha chiamati il Gide, che ci gioveranno a mostrare a chi siamo vicini e a chi siamo avversi ».

d'ailleurs, fera l'objet de quelques commentaires dans la nouvelle rubrique qui le choisit en tant que modèle. En février 1904, rentré à Paris, Gide trouve les écrits envoyés par Papini : très probablement il s'agit des premiers numéros du *Leonardo*. Lorsqu'il répond à l'intellectuel italien, il fait référence aux écrits reçus de façon très vague : probablement il ne les avait pas encore lus²⁶². Au cours de 1904, la correspondance se poursuit assez régulièrement ; en même temps, le nom de Gide paraît à plusieurs reprises dans les pages de *Leonardo*.

Dans le numéro de juin, Papini publie une recension du volume *Saül. Le roi Candaule* paru au Mercure de France. Il décrit Gide comme « l'un des compagnons de solitude que nous aimons le plus pour son esprit simple et profond²⁶³ » ; il souhaite mettre en évidence un lien avec Gide, l'inclure dans son cercle. Papini souligne les caractères qu'il apprécie dans les écrits de Gide :

Il nous était semblé, jusqu'à présent, un moraliste raffiné, un fin évocateur de mythes philosophiques, un narrateur sec, fort, lumineux comme les cieux de cette Algérie qu'il aime. Nous avons remarqué chez lui l'âme noble et caustique d'un Diderot, aiguë et ennobli par le feu lucide et cru de Nietzsche, et conjointe à une autre âme, très personnelle, la même qui a créé les pages les plus profondes du *Prométhée mal enchaîné*²⁶⁴.

Comme le fera Vannicola, Papini souligne le caractère « sobre » de l'écriture gidienne ; au niveau des contenus, il le rapproche de différents antécédents : dans *Saül*, on découvre « un reflet de la grande âme shakespearienne ». Cependant, le texte est « shakespearien pour l'esprit, mais n'est pas nordique pour la forme [...] ce *Saül* est d'un

²⁶² Cf. la lettre d'André Gide à Giovanni Papini du 7 février 1904, in Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 25-26 : « Si je ne vous ai pas plus tôt écrit, c'est que je comptais vous remercier de vive voix de votre aimable lettre, puis de votre très intéressante étude ; et jusqu'au dernier jour, j'ai pu garder l'espoir qu'il me serait permis de m'arrêter quelques jours à Florence. Hélas ! C'est de Paris que je vous écris à présent. Je n'y suis que depuis deux heures. Que ma première lettre de France exprime mes premiers regrets [...]. Mais croyez cher Monsieur que j'aime trop Florence pour n'y pas bientôt revenir ; elle m'attire plus encore à présent que je sais que j'aurais le plaisir d'y vous rencontrer ».

²⁶³ Gian Falco, « Alleati e nemici », *Leonardo*, II, 2, juin 1904, p. 35.

²⁶⁴ *Ibidem*. « Ci era apparso finora un moralista raffinato, un sottile evocatore di miti filosofici, un narratore secco, forte, luminoso come i cieli di quell'Algeria che ama tanto. Avevamo sentito in lui l'anima nobile e caustica del Diderot, affilata e nobilitata attraverso il fuoco lucido e crudo di Nietzsche, e congiunta ad un'altra anima, ben personale, quella stessa che ha creato le pagine più profonde del *Prométhée mal enchaîné* ».

Shakespeare qui a vécu en Palestine et a lu *Peer Gynt*²⁶⁵ ». Shakespeare, Ibsen, l'Orient biblique ; Papini rappelle ici des maîtres et des thèmes chers à Gide, mais qui sont aussi parmi les intérêts majeurs de sa génération et, notamment, des auteurs du *Leonardo*. Shakespeare²⁶⁶ est l'un des points de référence de tous les mouvements antipositivistes du début du siècle. Ibsen est un point de référence majeur du théâtre italien de la fin du XIX^e siècle, mais aussi de la jeune génération intellectuelle qui se confronte à l'individualisme²⁶⁷, notamment dans le cas de *Peer Gynt*²⁶⁸ : ce personnage ibsenien devient le symbole de l'ouverture à l'approfondissement psychologique, dans l'art dramatique comme en littérature. Au sujet du *Roi Candaule*, Papini est moins enthousiaste : il contient « de belles pensées et de belles images », mais « après Saül, il fait l'effet d'une miniature après une fresque, d'un menuet après une danse de guerre²⁶⁹ ».

Papini envoie son article à Gide, accompagné d'une carte postale qui résume ses propos²⁷⁰ et un post-scriptum concernant la santé de De Groux, qui a été renfermé dans un asile de fous, l'hospice de San Salvi. À partir de ce moment, l'ami commun devient le prétexte récurrent des missives de Papini. Effectivement, cette fois Gide répond tout de suite, principalement au sujet de De Groux, mais il remercie également Papini pour

²⁶⁵ *Ibidem*. « Un riflesso della grande anima shakespeareana [...]. Il suo mistero è shakespeareano per lo spirito ma non è nordico per la forma. [...] Questo Saul è di uno Shakespeare ch'è vissuto in Palestina e ha letto *Peer Gynt* ».

²⁶⁶ Cf. Giovanni Papini, *Un uomo finito*, op. cit., p. 136-139 : « Shakespeare l'ho letto le prime volte di sera, d'inverno, in una camera gelata e sconfortata, al lume di una candela [...] E posso dir quel che debbo a Shakespeare, quel che debbo a Goethe ? Furon soltanto poeti, autori di drammi, di tragedie, di misteri? [...] Non parlai più d'una volta col pallido Amleto, e non cercai la vera vita col dottor Faust? Non furono, l'uno e l'altro, parti vive e familiari della mia persona? V'incontrarono forse Don Chisciotte e l'Idiota, e qualche volta Julien Sorel e *Peer Gynt* ». Giuseppe Vannicola, de son côté, définit Saül comme « biblique », et *Le roi Candaule* comme « shakespeareien » (« André Gide », *La Vita letteraria*, VI, 11, novembre 1909, p. 273).

²⁶⁷ Cf. Giovanni Papini, *Ibid.*, p. 263 : « Non so quanti provino questo malaugurato tormento di non ritrovare sé stessi. I greci col loro gnosci seauton e Ibsen col suo "sii te stesso" mi irritano in modo incredibile. Come farò a ritrovare me stesso se non so ritrovarmi in questa moltitudine di umanità che mi stringe e penetra da tutte le parti? ».

²⁶⁸ Cf. Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari, Laterza, 2004, p. 5-6. « Il personaggio da evocare come simbolo dell'epoca è quello cui la fantasia di Ibsen ha dato il nome di *Peer Gynt* [...] figura del nuovo attore [...] non naturalistico ».

²⁶⁹ Gian Falco, « Alleati e nemici », *Leonardo*, II, 2, juin 1904, p. 35. « Dei bei pensieri e delle belle immagini ma [...] dopo il Saul fa l'effetto di una miniatura dopo un affresco, di un minuetto dopo una danza di guerra ».

²⁷⁰ Carte postale de Giovanni Papini à André Gide, juin 1904, in Alain Goluet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 28 : « Votre Saul m'a frappé. Je le retiens, avec le *Prométhée*, la mieux venue de vos œuvres. C'est tout à fait shakespeareien. Vos démons, je l'aime follement. *Le Roi Candaule* m'a intéressé, mais il me semble plus subtil et moins puissant ».

l'article, d'un ton presque amical : « tous mes remerciements pour votre aimable article sur *Saül*. Vous me réconciliez avec cette pièce pour laquelle je ne ressentais plus que des mouvements fort peu tendres, et dont le romantisme m'irritait²⁷¹ ». Papini lui répond avec une très longue lettre où toutes les phases de la maladie de De Groux sont détaillées ; à la fin, il glisse le sujet qui lui intéresse vraiment, c'est-à-dire ses opinions à propos des œuvres de Gide.

Je suis heureux de vous avoir réconcilié avec votre *Saül* : il le méritait. Il est romantique quelque peu, c'est vrai. Mais je suis jeune, c'est-à-dire romantique, et je préfère Shakespeare à Sophocle, vous ne serez pas de mon avis : votre introduction le fait prévoir, mais il n'est pas nécessaire d'être toujours d'accord. En relisant *Roi Candaule* je le trouve plus savoureux. Comme il est triste ce pauvre roi !²⁷²

Papini ressent aux égards de Gide une différence d'âge et de sensibilité. Il souligne son opposition aux côtés « romantiques », irrationnels. La lettre suivante de Gide, datée de juillet²⁷³ ne traite que de la santé de De Groux sans aucune référence aux sujets littéraires. Gide aussi, évidemment, ressent cette distance. Au début du mois d'août 1904 [?], De Groux s'enfuit de l'hospice de San Salvi et regagne la France ; c'est Gide qui informe Papini des conditions du peintre. Lorsque la correspondance entre les deux écrivains semble désormais établie, ils perdent leur principal prétexte et sujet de conversation : après l'été 1904, les contacts s'interrompent. Gide disparaît aussi des pages de *Leonardo*²⁷⁴.

3.3.2.2. Rencontres autour de La Voce : de 1907 à la Première Guerre

À partir de novembre 1906, Papini accomplit, enfin, son premier voyage à Paris ; pendant son séjour, il essaie de contacter les écrivains, philosophes et intellectuels qui avaient influencé sa formation. Il rencontre, entre autres, Henri Bergson (qu'il avait déjà connu une première fois à Genève, en 1904), Charles Péguy et Remy de Gourmont,

²⁷¹ Lettre d'André Gide à Giovanni Papini, s.d., *Ibid.* p. 29.

²⁷² Lettre de Giovanni Papini à André Gide du 1 juillet 1904, *Ibid.*, p. 33-34.

²⁷³ Lettre de André Gide à Giovanni Papini du 4 juillet 1904, *Ibid.*, p. 34.

²⁷⁴ Exception faite pour un entrefilet à propos de *L'Ermitage* (Pierre Varhen, « L'Ermitage », *Leonardo*, III, février 1905, p. 31-32) et pour la bibliographie d'un article consacré à Rudolf Kassner (Giuseppe Prezzolini, « Rudolf Kassner », *Leonardo*, V, 1, février 1907, p. 29-35).

comme il le rappelle dans de différents chapitres de *Passato remoto*. Il écrit également à Gide ; le ton de la lettre nous confirme une longue interruption dans leur correspondance :

Monsieur,

Je ne sais pas si vous rappelez les lettres que nous nous sommes échangées il y a deux ou trois ans. En tout cas, comme j'admire beaucoup vos livres, je vaudrais causer au moins une fois avec vous. Je reste ici encore une semaine. Si vous pouvez me donner une heure j'en serai bien content. Bien sincèrement votre

Giovanni Papini

Directeur du « Leonardo »²⁷⁵

Le ton de Papini est beaucoup plus formel, il a perdu l'élan naïf des premiers échanges, il rajoute même le titre de directeur à sa signature ; d'ailleurs, *Leonardo* a désormais atteint une certaine notoriété dans le panorama des revues culturelles européennes, et lié des rapports avec les revues françaises. À propos de la revue de Papini, Alain Goulet nous rappelle qu'« en 1905 celle-ci ne recevait pas moins de trente-huit revues, la plupart étrangères, dont quinze françaises, parmi lesquelles il faut citer *Le Mercure de France*, *Vers et Prose*, *La Plume*, *L'Occident*, *L'Ermitage* et *Les Marges*²⁷⁶ ». La réponse de Gide, positive, ne se fait pas attendre²⁷⁷. La rencontre a lieu le 2 janvier 1907.

Visite de Giovanni Papini, directeur de la revue *Leonardo*. Plus jeune que je n'aurais cru, au visage expressif et presque beau. Un peu trop pétulant ; mais pourtant moins que les autres Italiens que je connais. Trop complimenteur ; mais semble tout de même penser une partie de ce qu'il dit. Comme tous les Italiens que je connais croient trop à son importance ; tout au moins la montre trop ; ou autrement que ne le ferait un Français. S'il savait combien j'ai de mal à me prendre au sérieux!...²⁷⁸

Dans son absence d'esprit de sérieux, Gide perçoit quelque chose de non-naturel dans l'attitude de Papini ; la rencontre entre les deux écrivains n'est pas une rencontre d'esprits. Papini, à son tour, n'est pas charmé par son interlocuteur français, avec lequel il

²⁷⁵ Lettre de Giovanni Papini à André Gide du 28 décembre 1906, in Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 37.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 36.

²⁷⁷ Cf. la lettre d'André Gide à Giovanni Papini du 1^{er} janvier 1906, *Ibid.*, p. 38. « De mon côté je serais très heureux de vous connaître et de causer avec vous. Veuillez me fixer vous-même jour et heure où vous viendrez ».

²⁷⁸ André Gide, *Jl*, 2 janvier, p. 545. Alain Goulet transcrit dans son ouvrage le souvenir de la rencontre comme il est noté dans le carnet manuscrit : dans le *Journal* Gide a censuré par pudeur un passage concernant l'aspect désagréable du visage de Papini, d'ailleurs universellement accepté, aussi de sa part.

perd à nouveau les contacts, alors qu'il les maintient avec d'autres intellectuels, par exemple avec Remy de Gourmont.

En 1908 naissent, presque en même temps, *La Voce* en Italie et *La Nouvelle Revue Française* en France. Cette dernière se préoccupe tout de suite d'« éveiller l'intérêt à l'étranger par l'envoi de prospectus²⁷⁹ » ; en Italie, le prospectus est envoyé à Carlo Placci, journaliste lié au *Marzocco*, à Eugène Semenov et à Giuseppe Vannicola. La reprise des contacts avec Papini est une initiative personnelle de Gide, qui lui annonce la parution du premier numéro de la revue et lui demande son aide dans la diffusion auprès des intellectuels italiens intéressés :

Il est nécessaire d'attirer vers la *Nouvelle Revue Française* que quelques-uns de mes meilleurs amis viennent de fonder et que je vais diriger avec eux de tout mon cœur ; il est nécessaire d'y intéresser les esprits soucieux de culture européenne et désireux de connaître ceux des écrivains français qui répugnent au journalisme, à la publicité tapageuse et prétendent préserver leur esprit des compromissions auxquelles entraîne à peu près fatalement l'amour du succès immédiat, c'est-à-dire le dédain de la vraie gloire. [...] Peut-être aurez-vous l'obligeance, choisissant dans les amis du *Leonardo*, de dresser une liste des personnes que vous estimez capables de s'intéresser à notre initiative – (disons le mot : de s'abonner)²⁸⁰.

Cette reprise de contacts ne se poursuivra pas au-delà de son but pratique : pendant le voyage que Gide accomplit en Italie en ce même 1909, pendant lequel il rencontre Vannicola à Rome, il n'essaie même pas de voir Papini. L'année suivante, nous signalons un autre contact de nature pratique (Gide envoie à Papini l'adresse d'André Suarès, qu'il lui avait demandé) ; et un autre prétexte se présente en 1912 : l'envoi de *La Nrf* ayant subi une interruption, Papini écrit à son correspondant en le priant de le rétablir. Mais, cette fois, le prétexte déclenche un échange plus durable. Gide répond en confirmant, avec un ton amical, que l'envoi sera repris de suite ; la réponse de Papini est enthousiaste, il semble avoir retrouvé le ton naïf de ses premières lettres. Il envoie à Gide deux de ses ouvrages et il lui annonce la parution de son œuvre majeure²⁸¹, *Un uomo finito*.

²⁷⁹ Auguste Anglès, *Gide et le premier groupe de La Nrf*, op. cit., p. 129.

²⁸⁰ Lettre d'André Gide à Giovanni Papini de janvier 1909 [?], in Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 41.

²⁸¹ En 1913, dans la préface à la deuxième édition de *Il tragico quotidiano*, Papini définit *Un uomo finito* « le plus intense et le plus important de mes livres », aujourd'hui dans *Tutte le opere di Giovanni Papini. I. Poesia e fantasia*, Milan, Mondadori, 1958, p. 485.

Cher ami, merci! mille fois merci! Vous ne savez oublier personne – pas même les inconnus, entrevus à peine, ceux qui sont loin, dans l'espace et dans l'esprit. Je dois beaucoup à vos livres ; je devrai aussi des joies à votre délicate affection. [...] Je vous envoie aujourd'hui mes derniers livres²⁸². Je ne vous demande ni de les lire ni d'écrire pour moi ou pour les autres votre jugement. Je les envoie seulement pour vous montrer que je travaille et pour vous faire le seul cadeau (hélas) qui me soit possible de vous adresser. On est en train d'imprimer un roman de moi (*L'uomo finito*). C'est l'histoire lyrique et dramatique de mon âme. Je vous demande de lire ce livre-là : il est celui auquel je tiens le plus – et qui explique les autres²⁸³.

Dans cette lettre Papini affirme sa dette envers les œuvres de Gide, en établissant ainsi un lien d'influence sur ses propres écrits, qu'il remet au jugement du grand écrivain. De façon indirecte, il lui demande quelques commentaires privés, mais également une recension à publier (« pour les autres »). S'il est difficile d'établir un lien direct entre l'œuvre de Papini et les œuvres du premier Gide, nous pouvons néanmoins établir un lien entre l'autobiographisme gidien et celui des écrivains *vocianti*. La lettre s'achève par des nouvelles de la mauvaise santé de Giuseppe Vannicola, qui devient un nouveau prétexte d'échange.

Pendant le séjour de Gide à Florence, au printemps 1912, l'activité d'échange entre les deux groupes intellectuels, celui de *La Nrf* et celui de *La Voce*, augmente, comme le démontre la correspondance de Gide. Jacques Rivière suggère à Gide de demander l'aide de Papini, encore une fois, comme lien entre *La Nrf* et les cercles culturels italiens : « Voyez si vous ne pouvez rien faire pour la propagande en Italie. Papini ne peut-il pas donner une liste de gens à qui envoyer des spécimens? Il faut que ça marche²⁸⁴ », écrit-il à Gide. Gide, de son côté, demande au secrétaire de la revue d'envoyer des numéros au cabinet Vieusseux qu'il fréquente depuis longtemps²⁸⁵, ainsi qu'à l'Institut de France de

²⁸² Il s'agit de: *Le memorie d'Iddio* et *L'altra metà. Saggio di filosofia mefistofelica*, parus en 1911, ainsi que de *La vita di nessuno* et *Parole e sangue*, parus en 1912.

²⁸³ Lettre de Giovanni Papini à André Gide du 21 février 1912, in Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 46-47.

²⁸⁴ Lettre de Jacques Rivière à André Gide du 12 mars 1912, *Corr. Rivière*, p. 323-324.

²⁸⁵ Cf. lettre d'André Gide à Jacques Rivière du 19 mars 1912, *Ibid.*, p. 325-326 : « Envoyez-la revue à la Bibliothèque Vieuseux (*sic*), Via de Vecchietti, Florence où il serait très important qu'on pût la trouver. Et écrivez-moi que le N° dernier leur a été envoyé, de manière que j'aie à la salle de lecture s'ils l'exposent, et que je tâche de l'obtenir ».

Julien Luchaire²⁸⁶. Le 27 avril, Gide rentre en France, mais il continue à s'informer de l'état des choses à Florence à travers Valéry Larbaud²⁸⁷.

Les contacts épistolaires avec Papini reprennent incessamment après le départ de Gide. Le 7 juin 1912, l'écrivain achève son travail de juré à la Cour d'Assises de Rouen et fait part de ses réflexions dans une longue lettre.

[...] j'ai été nommé juré (vous l'avais-je dit à Florence) à la cour d'Assises de Rouen, et quinze jours durant, j'ai été tout uniquement occupé à envoyer de pauvres bougres à la prison ou au bagne, sous prétexte de faire exemple et de défendre la société. Ces quinze jours d'angoisse et de cauchemar ont été pour moi d'une instruction si pathétique et si profonde que j'ai bien du mal à présent à me rattacher à mon livre. [...] J'ai gardé de Florence un trop merveilleux souvenir pour ne point désirer y revenir ; mais je ne sais quand. Plusieurs de mes amis ont vu Prezzolini, mais j'ai passé à Paris trop peu de jours pour chercher à le rencontrer. Que devient Vannicola ? Vous me feriez grand plaisir en m'écrivant quelques nouvelles de vous, de lui et de *La Voce*. [...] J'attends avec impatience le livre dont vous m'aviez parlé et que je me promets de lire ici avec l'attention la plus affectueuse. [...] L'article de Vannicola sur moi a-t-il paru ? et celui qu'il devait faire sur *La NRF* ? Je n'ai rien reçu...²⁸⁸.

Le ton de la missive confirme que, pendant le séjour à Florence, le rapport entre les deux écrivains est devenu plus profond et plus étroit. Pour la première fois, Gide écrit à Papini une lettre qui contient ses réflexions sur une expérience vécue. Cependant, il ne renonce pas à glisser dans la missive une demande de renseignements : le but de Gide est, encore une fois, celui de surveiller l'état de sa réception en Italie.

Après cette lettre, les contacts épistolaires s'interrompent à nouveau ; les deux écrivains se rencontrent à plusieurs reprises pendant les séjours florentins d'André Gide, entre 1912 et 1914. En même temps, Giovanni Papini devient le rédacteur de la rubrique « Lettres italiennes » du *Mercure de France* : la charge lui est proposée par Ardengo

²⁸⁶ Cf. lettre d'André Gide à Jacques Rivière du 26 mars 1912, *Ibid.*, p. 328-330 : « Il importe beaucoup que le service de *La Nrf* soit fait à M. Luchaire, Institut de France, 2 Piazza Manin, Firenze (envoyer les N^{os} depuis le commencement de l'année) — et écrire à cette adresse une petite lettre disant à peu près : “Mr, Sur la demande de M. A. G. nous ferons bien volontiers le service de *La Nrf* à l'Institut de France. Combien nous vous serions reconnaissants si vous pouviez nous trouver à Florence quelques abonnés. Nous enverrions des N^{os} spécimens aux adresses que vous auriez l'obligeance de nous indiquer, etc.”. Je vais insister de mon côté ; mais de toute façon il ne peut y avoir de meilleure réclame pour nous que d'être déposé à la salle de lecture de cet institut et d'être lu par des hôtes de passage ».

²⁸⁷ Cf. les lettres échangées avec Valéry Larbaud entre mai et juin 1912, *Corr. Larbaud*, p. 125-135.

²⁸⁸ Lettre d'André Gide à Giovanni Papini du 7 juin 1912, in Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 50-52.

Soffici²⁸⁹, auquel Remy de Gourmont avait demandé de prendre la place de Ricciotto Canudo, ancien rédacteur de la rubrique. Entre 1913 et 1918²⁹⁰, Papini publie dans le *Mercure de France* sept épisodes de la rubrique. Dans le premier de ses articles, il annonce qu'il choisira les auteurs à traiter parmi « toutes les tentatives nouvelles qui surgiront en Italie », avec une attention particulière à « la littérature des jeunes, qui, en ce moment, est la seule qui mérite l'honneur d'être connue et appréciée à l'étranger²⁹¹ ».

Les contacts entre Gide et Papini ne reprendront que brièvement après la guerre ; lorsque Papini écrit à nouveau à Gide, en 1919, le panorama a complètement changé : *La Voce* n'existe plus, plusieurs de ses jeunes rédacteurs et collaborateurs ont été engagés dans les combats, certains, comme Renato Serra, sont morts. Giuseppe Vannicola est mort également, de maladie et de misère, en 1915. En ces mêmes années, Papini subit l'évolution qui le conduira à la conversion à un catholicisme intransigeant. Le 20 novembre 1919, Papini écrit à Gide, car il est à la recherche de textes à proposer à l'éditeur Vallecchi pour la série « Distinta », qui publie des narrateurs étrangers en traduction italienne. Il demande à Gide la permission d'y insérer le *Prométhée mal enchaîné*, œuvre qui le charme toujours, depuis sa première lecture en 1903. Il commence sa lettre en rappelant à Gide l'ami Vannicola, de façon un peu surnoise, pour solliciter son attention et sa sympathie : il lui est nécessaire, à nouveau, un prétexte pour entamer l'échange.

²⁸⁹ Cf. la lettre de Ardengo Soffici à Giovanni Papini du 29 janvier 1913, in Giovanni Papini – Ardengo Soffici, *Carteggio, II, op. cit.*, p. 337 : « Ieri sera ti scrissi una proposta di de Gourmont. Si tratta di questo: Egli mi propone di far le lettere d'Italia al Mercure. Pare sia arrivato a far mettere alla porta Canudo. [...] Mi domanda di trovare qualcuno, ma facendomi capire che volesse lo facessi io. Mi domanda, se non posso, di trovargli qualcuno di terribilmente libero che "uscisse dal centro di Lacerba". Ora io non ho il tempo né la possibilità di farle, ma ho pensato che forse tu potresti accettare l'incarico ».

²⁹⁰ La rubrique « Lettres italiennes » de Giovanni Papini paraîtra dans le *Mercure de France* du 16 octobre 1913, 1^{er} février 1914, 1^{er} avril 1914, 1^{er} octobre 1916, 16 mars 1917, 1^{er} novembre 1917, 1^{er} novembre 1918. Giovanni Papini est cité dans le comité de rédaction de la revue dans la quatrième de couverture du 1^{er} août et 1^{er} décembre 1915 ; 1^{er} et 16 janvier, 1^{er} et 16 février, 1^{er} et 16 mars, 1^{er} et 16 avril, 1^{er} et 16 mai, 1^{er} et 16 juin, 1^{er} et 16 juillet, 1^{er} et 16 août, 1^{er} et 16 septembre, 16 octobre, 1^{er} et 16 novembre, 1^{er} et 16 décembre 1916 ; 16 mai, 16 septembre, 1^{er} octobre, 16 décembre 1917 ; 16 mars, 16 mai, 16 août, 1^{er} septembre, 1^{er} octobre, 1^{er} décembre 1918.

²⁹¹ Giovanni Papini, « Lettres italiennes », *Mercure de France*, 392, 13 octobre 1913, p. 857. « Le nouveau signataire de ces chroniques pourra, étant sur place, être vraiment renseigné sur les forces réelles et vivantes de la littérature italienne. Il croit qu'on ne pourra pas le taxer d'indulgence – son passé et son présent de polémiste excluent tous les soupçons – mais il tiendra à révéler avec sympathie toutes les tentatives nouvelles qui surgiront en Italie. Il portera surtout son attention sur la littérature des jeunes, qui, en ce moment, est la seule qui mérite l'honneur d'être connue et appréciée à l'étranger ».

M'avez-vous oublié ? J'espère que non. L'ombre mélancolique et affectueuse de Vannicola est toujours là pour raviver vos souvenirs italiens. Ce souvenir de vos amis de Florence et de Rome. J'ai toujours suivi, même en ces années invraisemblables, votre destin. Je vous ai vu, en rêve, paître les troupeaux condamnés dans les prairies du Bois de Boulogne²⁹². J'ai lu – enfin! – *Les Nourritures terrestres* – et même *La Symphonie pastorale*²⁹³. Copeau et Gallimard de passage à Florence, m'avaient donné vos nouvelles, j'attendais avec impatience la réapparition de la Nouvelle Revue Française. [...] Je voulais seulement vous annoncer que j'ai traduit en italien – en bon italien – votre *Prométhée*. Mon éditeur de Florence lance une petite collection (reliée) [...]. Il m'a semblé que votre *Prométhée* était tout indiqué pour cette collection. Il va sans dire que j'aurais choisi une œuvre moins ancienne et plus parfaite s'il n'y avait eu l'esclavage quantitatif de l'éditeur – chaque volume ne devant surpasser les 150 pages (in-16). Je viens maintenant demander votre approbation. J'espère que vous ne la refuserez pas à un de vos plus anciens et fidèles admirateurs et amis italiens. Et je me propose, l'été prochain, de traduire un de vos derniers livres – vous pourriez me dire vous-même lequel aurait votre préférence²⁹⁴.

Lorsque Papini écrit cette lettre, le projet est déjà très avancé, sinon achevé, comme le démontre également une lettre de l'auteur italien à Ardengo Soffici, datée de juillet 1919 : « dis à Biagi²⁹⁵ de m'envoyer les épreuves de Gide, je vais lui expliquer comment faire la mise en page. Après, s'il manquera quelque chose pour compléter le volume, je lui traduirai aussi les aphorismes qui sont à la fin du *Prométhée*²⁹⁶ ». La réponse de Gide ne se fait pas attendre.

Mon cher Papini. Si je me souviens de vous?... Non! non! n'ayez crainte ; vous n'êtes point de ceux que l'on oublie facilement, même si vous avez cessé d'écrire. Votre lettre m'étonne beaucoup (un joyeux étonnement) parce que je croyais que vous aviez pris en dédain mes livres – et j'en étais un peu attristé ; car je continuais à suivre ce que vous

²⁹² Cette référence est obscure. Alain Goulet suggère une référence à l'activité d'accueil des réfugiés de Gide au foyer franco-belge pendant la guerre, qui quand même n'a rien à voir avec le Bois de Boulogne.

²⁹³ L'allusion concernant *Les Nourritures terrestres* peut sembler bizarre, étant donné que Papini avait longuement parlé des *Nourritures terrestres* dans sa première lettre à Gide. L'interprétation d'Alain Goulet est que Papini avait enfin lu un texte que « n'avait-il fait alors que parcourir » (Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 59). Par contre, il nous semble bien plus probable qu'il est question ici des premières *Nouvelles nourritures*, parues sur *Littérature* cette même année (n° 1, mars 1919). La parution de *La Symphonie pastorale* date également de 1919.

²⁹⁴ Lettre de Giovanni Papini à André Gide du 20 novembre 1919 in Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 58-61.

²⁹⁵ Vittorio Biagi était l'imprimeur en chef de la typographie de Vallecchi.

²⁹⁶ Lettre de Giovanni Papini à Ardengo Soffici du 27 août 1919, in Giovanni Papini-Ardengo Soffici, *Carteggio, IV, 1919-1956*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 726. « Di a Biagi di mandarmi le bozze di Gide che io gl'insegnerò a impaginarlo in modo che basti. Se poi mancasse qualcosa per fare il vol. gli tradurrò anche gli aforismi che sono in fondo al *Prometeo* ». Finalement, Papini ne traduira pas les aphorismes qui se trouvent après le récit.

écriviez avec un vif intérêt, sinon avec une approbation constante. Certainement l'idée d'être traduit par vous me sourit beaucoup et je vous accorde volontiers, pour ce qui est de moi, cette autorisation que votre lettre sollicite. Je fais part de votre demande à Gallimard, le directeur du comptoir d'éditions de *La NRF*²⁹⁷. [...] Je doute un peu, je vous l'avoue, que mon Prométhée puisse plaire à beaucoup de gens ; c'est un livre par trop bizarre et spécial. Mais c'est celui de tous mes livres qui préfèrent, ici, les jeunes littérateurs et poètes les plus... avancés²⁹⁸.

Tout en donnant son approbation, Gide relève avec ironie le décalage entre cette demande et la nouvelle phase idéologique, religieuse et littéraire de son interlocuteur. À cet échange suivra une négociation des droits avec Gaston Gallimard, où Gide interviendra également en faveur de Papini²⁹⁹ : il était évidemment intéressé à la parution de l'édition italienne. La traduction de Papini paraît en 1920, chez Vallecchi ; elle est la première traduction intégrale d'un texte de Gide en italien. Probablement en raison de son changement idéologique, Papini, qui est en train d'écrire son livre *La storia di Cristo* (1921), ne signe pas la traduction, qui paraît anonyme.

Le dernier témoignage écrit des rapports amicaux entre les deux écrivains est un bref message du 1921, que Gide envoie à Papini avec ses remerciements pour lui avoir envoyé *La storia di Cristo*, ouvrage qui marque l'adhésion définitive de l'auteur au catholicisme, et qui connaît un grand succès en Italie et à l'étranger. La conversion de Papini au catholicisme marque la fin des rapports épistolaires entre les deux écrivains. Gide évoquera cette prise de distance dans sa conférence sur l'Italie, à Naples, en 1950 : « Je fréquentais également Papini, dont *L'uomo finito* venait de remporter un succès légitime, mais qui, par la suite, s'écartera de moi pour des raisons (si tant est que l'on puisse appeler cela des "raisons") confessionnelles³⁰⁰ ». D'après cette phrase, la prise de distance semble due exclusivement à la volonté de Papini et Gide semble l'avoir subi à contrecœur ; cependant, comme on n'a pas des traces d'autres tentatives de prise de contact de la part de Gide, il faudra considérer la rupture comme « bilatérale ».

²⁹⁷ La négociation avec Gallimard pour les droits de traduction sera très longue. Lorsqu'un accord fut rejoint, la traduction était sûrement déjà imprimée à Florence.

²⁹⁸ Lettre d'André Gide à Giovanni Papini du 29 novembre 1919, in Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 61.

²⁹⁹ L'échange est reporté *ibid.*, p. 62-64.

³⁰⁰ André Gide « Reconnaissance à l'Italie », SV, p. 985.

Au cours des années Trente et Quarante, Papini consacre encore trois articles à Gide, des attaques féroces³⁰¹. L'écrivain florentin, catholique militant, adhère au fascisme en 1933 et semble vouloir souligner publiquement son éloignement par rapport à son « mythe de jeunesse ». En revanche, en lisant le journal intime de Papini, nous remarquons que Gide est encore parmi ses lectures³⁰². L'hostilité de Papini envers Gide, par conséquent, semble moins due à un véritable éloignement qu'à une volonté d'autoreprésentation de la part de l'écrivain florentin. Le tout dernier acte de l'histoire des rapports entre les deux écrivains est le souvenir de Gide que Papini écrit, probablement, à la fin des années 1940, mais que, au final, il ne publie pas³⁰³. Dans ce texte, Papini propose une relecture en perspective de son rapport avec Gide, en prenant les distances. Le début du texte est significatif : Papini nous présente l'écrivain à table, dans une attitude très éloignée de toute spiritualité³⁰⁴. Ensuite, il établit une chronologie assez imprécise de la naissance de leur rapport³⁰⁵. Non seulement il efface complètement la figure d'Henry de Groux et le rôle qu'il a joué dans la naissance de leur rapport, mais il situe la connaissance de Gide en 1907, date de leur première rencontre, c'est-à-dire quatre ans après leur première prise de contact ; cette omission nous suggère que Papini, dans ce souvenir, veut effacer la première partie de leur rapport épistolaire, avec sa naïveté, son

³⁰¹ « L'Edipo di Gide », *Corriere della sera*, 57, 60, 10 mars 1932, p. 3, republié in *Santi e poeti*, Florence, Libreria Editrice Fiorentina, 1948 ; « I sette vecchioni », *Sabato del Lombardo*, 1, 30 novembre 1946, p. 1-2, repris par *Il Messaggero di Roma* le 28 décembre 1947, puis republié in *Santi e poeti*, op. cit. ; « André Gide », *L'Ultima*, II, 23-24, 25 novembre-25 décembre 1947, p. 29-35, republié in *La loggia dei busti*, Florence, Vallecchi, 1955. Les trois articles ont ensuite été réédités in *Tutte le opere. IV. Scrittori e artisti*, Milan, Mondadori, 1959).

³⁰² Cf. Giovanni Papini, *Diario*, Florence, Vallecchi, 1962 : « 16 novembre 1943 : Je lis quelques passages du *Journal* d'André Gide. Je remarque maintenant quelques-unes de ses naïvetés et certains aspects superficiels qui m'avaient échappé autre temps » ; « 11 mars 1945 : Ils sont rares les prophètes de la joie, en comparaison de ceux de la douleur. Hafiz, Gide, Schiller ; [...] il y a place encore pour un poète qui chanterait la joie » ; « 7 avril 1945 : Depuis quelques jours, je ne travaille pas, mais je lis beaucoup et un peu de tout : Maeterlinck, Gide, Hölderlin, Zweig [...] Il me semble être revenu aux beaux temps de ma jeunesse affamée de livres et d'idées ». la traduction est d'Alain Goulet, in *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 75.

³⁰³ Le souvenir est publié posthume, dans la rubrique « Gli inediti di Giovanni Papini » que le quotidien *Il Corriere della sera* consacre à l'écrivain italien : « Ricordo di Gide », *Il nuovo corriere della sera*, LXXXII, 238, 6 octobre 1957, p. 3 ; republié in *Tutte le opere. IX. Autoritratti e ritratti*, Milan, Mondadori, 1962 ; aujourd'hui in *Passato remoto*, Florence, Ponte alle Grazie, 1994, p. 232-236.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 232. « La mia prima immagine di Gide è quasi ferina. Lo rivedo ad una tavola della Buca del Lapi, la taverna sotterranea di palazzo Antinori, mentre sta mangiando un quarto di cappone lesso con un contorno di tortellini al burro. Era, mi disse, la sua pietanza favorita e non mangiava che quella e qualche frutto ».

³⁰⁵ Il affirme, par exemple : « fu Giuseppe Vannicola, violinista e scrittore romano, che mi fece conoscere Gide ai tempi del Leonardo, nel 1907 », *ibidem*.

enthousiasme et sa sincère admiration. Papini nous donne ensuite un portrait physique et psychologique de Gide très précis, mais vicié par une fondamentale malveillance³⁰⁶. Le but principal de son texte est celui de démentir le souvenir que Gide a consigné au *Journal* à propos de leur rencontre de 1907 : Papini affirme d'avoir été, à cette occasion, tout à fait sincère, et il reproche à Gide de ne pas l'avoir compris. Il reporte le passage du *Journal*, en le démentant soigneusement, et en concluant que « Gide a la réputation [...] d'être un excellent psychologue et un subtil connaisseur des hommes ; mais, après avoir lu son *Journal*, je sais avec certitude qu'à propos de moi, ce jour-là, il a commis au moins deux fautes graves³⁰⁷ ». Le texte de Papini s'achève par l'énième déclaration de distance sur le plan religieux. Il raconte leur dernière rencontre à Florence, qu'il situe en 1922, alors qu'elle remonte, très probablement, à 1920 :

Nous nous retrouvâmes dans un café de la place Vittorio : il me sembla vieilli et un peu las. Nous parlâmes longtemps du Christianisme. Il affirmait qu'il avait toujours eu un profond amour pour le Christ, mais il s'étonnait de mon adhésion à l'Église catholique. – J'ai un cahier – me dit – où je note [...] les contradictions entre l'Évangile et le Catholicisme. Pourquoi vous, qui admirez si justement l'Évangile, êtes tombés dans l'erreur de vous lier à l'Église romaine ? Celui qui entend et suit le message de Christ ne peut pas accepter la théologie et la pratique du Catholicisme. Je commençai à lui expliquer de mon mieux le sens véritable de ces contradictions, mais en ce moment entra dans le café un jeune homme (français) qui était, à ce que je compris, le compagnon de voyage de Gide. Le jeune montrait de s'ennuyer à ces discours de religion. [...] Le colloque fut bientôt interrompu, et Gide s'en alla après m'avoir promis qu'on se serait revus pour discuter encore de ce sujet si important pour lui et pour moi. Mais il ne m'a jamais plus cherché, et je crains que je ne le reverrai jamais plus³⁰⁸.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 232-233. « A dir vero Gide aveva tutt'altro che l'aspetto di un uomo di cuore. Distante piuttosto, e distratto; nonchalant e meditabondo; non decifrabile alla prima lettura. [...] Si sentiva che di continuo sorvegliava e pensava, ma si sarebbe detto che sorvegliasse le sue parole, che pensasse soprattutto a sé stesso. [...] Non parlava quasi mai di sé e pochissimo di letteratura: più spesso delle opere d'arte che gli piacevano e dei paesi che aveva visitato. Aveva bellissimi occhi, ma volentieri sfuggenti, come non gli piacesse troppo di farsi leggere l'anima. [...] Ma si stava volentieri insieme a lui, perché dai suoi discorsi, anche se laconici, trapelava un'intelligenza di alta qualità [...] Aveva, insomma, un suo charme, ritrovabile anche nei libri, ma più sottilmente umano nella conversazione. [...] C'era qualcosa nel suo viso e nei suoi movimenti, dell'animale, non già del bruto feroce e vorace, ma dell'animale di lusso, sensuale e guardingo, che ha conservato dei segreti contatti, più dell'uomo comune, con l'antica natura ».

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 235. « Gide ha la reputazione [...] di essere un eccellente psicologo ed un fine conoscitore degli uomini eppure io so con certezza, dopo aver letto il suo *Journal*, che sul conto mio, quel giorno, commise almeno un paio di non lievi errori ».

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 236. « Ci trovammo in un caffè di piazza Vittorio : mi parve invecchiato e un po' stanco. Si parlò a lungo del Cristianesimo. Egli affermava di aver sempre avuto un profondo amore per Cristo, ma si stupiva ch'io fossi entrato nella Chiesa cattolica. – Ho un quaderno – mi disse – dove noto [...] le contraddizioni tra l'Evangelo e il Catholicismo. Perché mai voi, che ammirate così giustamente l'Evangelo, siete caduto nell'errore di legarvi alla Chiesa Romana? Proprio chi sente e segue il messaggio di Cristo non

Papini décrit un Gide vieilli, distrait, qui ne comprend pas ses positions et qui, tout compte fait, n'a même pas envie de l'écouter. Le critique italien vise à mettre en ridicule Gide qui – face à une thématique délicate comme celle de la religion – ne s'engage pas dans la discussion, mais préfère suivre les désirs de son «compagnon de voyage» français. Dans cette description de Papini le mépris d'ordre moral pour le style de vie de son interlocuteur s'intègre à la contestation générationnelle et au mépris nationaliste.

Au début de leur correspondance, Papini envisage un rapport d'échange et de collaboration avec Gide, pour lequel il démontre un grand enthousiasme, en ayant l'intuition de quelques affinités avec sa sensibilité. Cependant, dans l'approche de Papini on entend toujours une note qui sonne faux : la communication entre les deux écrivains, qui aurait pu être ouverte et profonde, est viciée par une fondamentale incompréhension. Bien que Papini se démontre, dans ses lettres, un lecteur attentif de l'œuvre gidienne, et actif dans sa diffusion en Italie, il ne suscite pas chez Gide une véritable empathie. L'auteur français s'intéresse beaucoup au cercle des *vocianti* dans son ensemble, en tant qu'interlocuteurs d'un renouveau de la littérature ; le rapport avec Papini semble dû moins à une affinité personnelle qu'à l'intérêt de Gide pour le contexte plus large des revues florentines.

3.3.2.3. Teodoro Dostoievski ou de l'influence de Gide sur les écrits critiques de Giovanni Papini

S'il est vrai que le rapport entre André Gide et Giovanni Papini n'arrive jamais à une entente profonde, l'auteur français demeure, en tout cas, un point de référence majeur pour l'écrivain italien, qui, notamment dans sa jeunesse, lit ses œuvres et en est influencé. Nous allons maintenant enquêter sur l'existence des reflets gidiens sur les écrits critiques du jeune Papini, à travers l'analyse de l'essai que l'auteur italien consacre à Dostoïevski. L'essai de Papini s'inspire directement aux études de Gide sur l'écrivain russe, mais il est

può accettare la teologia e la pratica del Cattolismo. Cominciai a spiegargli meglio che potevo il vero senso di quelle contraddizioni, ma in quel momento entrò nel caffè un bel giovane (francese) ch'era, a quel che compresi, il compagno di viaggio di Gide. Il giovane mostrava di annoiarsi a quei discorsi di religione [...] il colloquio fu presto interrotto e Gide se ne andò dopo avermi promesso che ci saremmo riveduti per discutere ancora su quel tema così importante per lui e per me. Ma egli non s'è fatto mai più vivo con me e temo non mi sarà dato di rivederlo ».

aussi, plus largement, un exemple, de la proximité entre les attitudes critiques de Gide et de Papini. En dépit de quelques différences, que nous allons également mettre en valeur, les deux écrivains font partie d'un processus de renouveau de la critique qui engage *La Voce* tout comme *La Nrf*.

Dans la période que nous traitons, en Italie comme en France, le positivisme est mis en question non seulement dans le domaine littéraire et artistique, mais également dans le domaine de la critique³⁰⁹. En Italie, dans les colonnes de *La Critica*, fondée en 1902, Benedetto Croce affirme la primauté du jugement esthétique, en proposant une critique fondée exclusivement sur des paramètres de beauté et indépendante de toute évaluation historique, idéologique, éthique ou biographique. La critique de Croce influencera pendant de longues années des générations d'intellectuels ; cependant, déjà à l'époque de l'énonciation de ses théories, Croce trouve des opposants et, surtout, des « disciples indisciplinés », qui interprètent ses théories de façon plus libre.

C'est le cas, justement, des auteurs liés à la revue *La Voce*, dont l'esthétique s'éloigne des préceptes de Croce en rétablissant l'importance de l'expérience humaine de l'auteur : « Je n'écris jamais un article d'esthétique, mais je considère toujours l'homme et l'histoire. Je ne sais concevoir rien d'incomplet³¹⁰ », énonce Scipio Slataper dans son journal ; Giovanni Boine, de son côté, rebondit : « Je dis que le jugement esthétique du monde et des activités humaines est une abstraction, un point de vue abstrait et, en tant qu'abstraction, il est incomplet et insuffisant ; je dis que toute chose au monde, même l'œuvre d'art, ne doit pas être jugée selon des critères abstraits, mais selon des critères globalement spirituels et humains³¹¹ ». Ardengo Soffici, ensuite, en élaborant son esthétique futuriste, retourne vers l'autonomie du jugement esthétique, mais en dehors de

³⁰⁹ Giorgio Baroni, « L'epoca di Croce e del Futurismo », in *Storia della critica letteraria in Italia*, Giorgio Baroni (éd.), Turin, Utet, 1997, p. 445 : « In ambito critico il Positivismo detiene salda una supremazia consolidata nelle sedi accademiche e nei relativi organi di stampa [...] è tuttavia la vivacità del decadentismo ad affascinare le menti ».

³¹⁰ Scipio Slataper, *Appunti e note di diario*, Milan, Mondadori, 1953, p. 141 : « Io sono e non sono crociano [...] non scrivo mai un articolo di estetica, ma sempre bado all'uomo e alla storia. Non so concepire niente se non completo ».

³¹¹ Giovanni Boine, « Di certe pagine mistiche », *La Voce*, III, 33, 17 août 1911, p. 633 : « Dico che la considerazione estetica del mondo e dell'attività umana, è una astrazione, [...] un punto di vista astratto [...] ma appunto perché astratto, appunto perché astrazione, incompleto ed insufficiente. Dico che ogni cosa nel mondo [...], anche l'opera d'arte dev'esser giudicata [...] non astrattamente ma con globale [...] con complessamente spirituale ed umano criterio ».

tout système préétabli : il nie la stabilité éternelle de l'art pour réaffirmer que « la qualité même du génie consiste dans cette capacité de s'harmoniser avec le moment qu'il vit ou de le modifier grâce à son originalité³¹² ». En général, il est possible d'affirmer que, après avoir quitté, grâce à Benedetto Croce et à l'idéalisme, les strictes règles formelles de la critique positiviste, la critique italienne renouvelle son attention par rapport au contexte, ainsi qu'à la psychologie, à l'individualité et à la vie de l'auteur. Dans ce mouvement de renouveau, il est possible de trouver un lien avec les idées sur la critique exprimées par Gide.

L'écrivain français défend l'existence, dans toutes les œuvres artistiques, d'un noyau pur et ineffable, qui ne peut pas être pénétré ; en même temps, il démontre une attention marquée pour la psychologie de l'homme : l'auteur est « un rendez-vous de problèmes, un "cas" intéressant, auquel l'œuvre sert de révélateur et de possible réponse³¹³ ». L'œuvre ne peut pas être jugée dans son noyau artistique fondamental ; l'attention se tourne, donc, vers l'individualité de l'auteur. L'écriture, qui traduit une sensation, nécessite de l'intervention d'un autre individu, le lecteur (ou le critique), qui a le devoir d'interpréter et comprendre ; « avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent³¹⁴ », écrit Gide en introduisant *Paludes*. L'individualisme de Gide touche non seulement l'auteur qui fait l'objet de l'analyse critique, mais également le critique lui-même : si l'esthétique de l'écrivain est personnelle, l'esthétique du critique l'est aussi. Par conséquent, la critique, étant le fruit d'une perception personnelle et d'une attitude individuelle, elle ne parle pas seulement de l'œuvre, mais aussi de la personnalité du critique. Comme Gide l'affirme en 1905, « c'est l'homme seul qui fait la valeur de la critique. Il n'y a pas de critique intéressante en tant que genre, et il y a des critiques intéressants³¹⁵ ». L'activité critique rejoint ainsi l'autobiographie : « Je lis *À Rebours* – note Gide en 1889 – il y aurait à faire un livre de critique toute subjective [...] je ne

³¹² Ardengo Soffici, *Primi principi di un'estetica futurista*, Florence, Vallecchi, 1920, p. 73-75. « La qualità stessa di genio [...] consiste appunto in questa facoltà d'intonarsi al color del momento o di modificarlo per un andazzo di originalità ».

³¹³ Pierre Masson, « Introduction » in André Gide, *EC*, p. XXXI.

³¹⁴ André Gide, *RR I*, p. 259. Sur la posture de Gide face au lecteur voir, entre autres, Daniel Moutote, *André Gide : esthétique de la création littéraire*, Paris, Champion, 1993 et Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur*, op. cit..

³¹⁵ André Gide, « Réponse à l'enquête de Georges Le Cardonnell et Charles Vellay », *EC*, p. 153.

parlerais pas du livre lui-même, mais de l'impression causée³¹⁶ ». Ces tendances subjectivistes s'accordent avec l'évolution de l'attitude critique de la jeune génération intellectuelle en Italie ; au vu de l'intérêt de cette génération pour la culture française, il n'est pas anodin d'entrevoir un rapport d'influence.

En 1906, Papini publie *Il crepuscolo dei filosofi*, un recueil de portraits de philosophes, qu'il dit avoir « pris en tant qu'hommes vivants et déterminés. J'ai essayé de regarder chacun dans les yeux, de découvrir son âme cachée³¹⁷ ». Le recueil est introduit par l'affirmation suivante :

Mon livre n'a pas le but d'informer les lecteurs de la pensée des philosophes dont je parle, ni de proposer des commentaires savants ou des interprétations rigoureuses de leurs philosophies. Ce livre est un morceau, ou un ensemble de morceaux, d'une autobiographie intellectuelle³¹⁸.

La critique quitte ainsi son rôle d'explication et de divulgation, pour devenir le lieu de l'expression de la personnalité³¹⁹ du critique lui-même. La forme préférée de ce nouveau style d'écriture est le portrait critique aux allures lyriques et personnelles, dont on trouve un exemple archétypique dans *Le Livre des masques* de Remy de Gourmont (1896), qui porte le sous-titre de « portraits symbolistes ». Gide et Gourmont, malgré leur rapport compliqué, sont très proches l'un de l'autre, notamment dans l'élaboration de leur idée de critique ; comme Alain Goulet le précise,

Gide et Gourmont ont été tous deux des vigoureux esprits critiques, curieux, des individualistes farouches et de grands émancipateurs [...]. Incontestablement ils sont très proches l'un de l'autre et, estime Valérie Michelet, « c'est leur communauté de pensée qui contribuera à les séparer »³²⁰.

³¹⁶ André Gide, février 1889, *JJ*, p. 45.

³¹⁷ Giovanni Papini, *Il crepuscolo dei filosofi*, Florence, Vallecchi, 1921 (1906), p. 9. « Presi come uomini vivi e determinati. Ho cercato di guardar bene negli occhi a ciascuno, di scoprire la sua anima nascosta ».

³¹⁸ Giovanni Papini, *Ibid.*, p. 7. « Il mio libro non ha l'intenzione né di informare i miei lettori di ciò che hanno pensato precisamente i filosofi di cui parlo né di fare dei commentari dotti o delle interpretazioni rigorose delle loro filosofie. Questo libro è un pezzo, o un insieme di pezzi, di un'autobiografia intellettuale ».

³¹⁹ Pierre Masson, « Introduction » in André Gide, *EC*, p. LVII : « (Gide) se faisant critique à son tour, il se refuse aussi à jouer les prêtres et les professeurs, n'apportant ni vérité ni information, soulignant seulement les questions qu'il découvre, mais posant du même coup sa présence derrière elles ».

³²⁰ Alain Goulet, « Remy de Gourmont vu par André Gide », *BAAG*, XXXV, 154, avril 2007, p. 234.

L'élaboration d'une nouvelle forme de critique, opérée par Gide, Gourmont et d'autres, influence les auteurs successifs, en se répandant au-delà des frontières. En 1913, Papini publie un deuxième recueil de portraits, intitulé *Ventiquattro cervelli*, qui rassemble des essais écrits entre 1902 et 1912 ; la période coïncide avec les années des premières lectures gidiennes de l'auteur. Le volume porte le sous-titre de « Essais non critiques » ; dans l'introduction Papini précise quels sont les caractères marquants de la nouvelle critique qu'il veut mettre en œuvre, une critique qui cesse d'être le portrait d'un ouvrage, semble devenir le portrait d'un auteur, mais elle est, au final, le portrait de l'âme du critique.

Il s'agit de vingt-quatre articles sur vingt-quatre hommes. [...] Parmi eux il y a des poètes, des philosophes, des fantômes imaginaires et des scientifiques, des mystiques et des peintres, mélangés sans se préoccuper des groupes et des hiérarchies. [...] il y en a certains que j'écrirais à nouveau tels quels aujourd'hui, et d'autres que je changerais volontiers. Il y a, en somme, une petite partie de mon activité éparpillée, prise telle quelle, sans soucis d'ordre et de cohérence. [...] La seule unité de ce livre – si on veut trouver à tout prix quelque chose qui ressemble à l'unité – est dans le fait [...] qu'il s'agit ici de vingt-quatre cerveaux examinés par un seul cerveau, qui, malgré ses mutations, garde une cohérence dans sa façon de comprendre les choses. [...] Ils sont tous, donc, des essais passionnels, subjectifs, partiels, même lyriques parfois ; ils ne sont pas des essais critiques. C'est-à-dire qu'ils peuvent plaire surtout à ceux qui tiennent à connaître moi-même à travers ce que je dis des autres³²¹.

Nous allons maintenant analyser l'un des textes appartenant à ce recueil, consacré à Dostoïevski³²², qui présente des liens directs avec l'essai de Gide sur « Dostoïevski d'après sa correspondance ». Au-delà des affinités évidentes et explicites entre les deux textes, que nous détaillerons de suite, notre analyse vise à mettre en lumière également les

³²¹ Giovanni Papini, *Ventiquattro cervelli. Saggi non critici*, Milan, Studio editoriale lombardo, 1917 (1913), p. V-VI. « Sono ventiquattro articoli su ventiquattro uomini [...] Vi son dentro poeti filosofi, fantasmi immaginari e scienziati, mistici e pittori, mescolati senza cura di raggruppamenti e di gerarchie. [...] ve ne son di quelli che riscriverei oggi tali e quali e altri che muterei volentieri. V'è, insomma, una piccola parte della mia attività sparpagliata, presa così com'è, senza preoccupazioni di ordine e coerenza. [...] L'unica unità di questo libro, - se proprio si vuole a tutti i costi qualcosa che somigli all'unità – sta nel fatto [...] che si tratta qui di ventiquattro cervelli di uomini esaminati da un cervello solo, il quale, attraverso i suoi mutamenti, ha pur qualcosa di costante nel suo modo di capire. [...] Son dunque, quasi tutti, saggi passionali, soggettivi, parziali, lirici, in un certo senso, e non critici. Vale a dire ch'essi possono far piacere e comodo soprattutto a quelli che tengono a conoscere me attraverso quel che dico degli altri ».

³²² Le texte, écrit probablement en 1908, paraît d'abord dans la presse (« L'uomo Dostojevski », *La Stampa*, XLVI, 10 janvier 1912, p. 3), puis en volume. Dans *La Stampa*, la référence au texte de Gide était ultérieurement explicitée par une note en bas de page. Pour la graphie du nom de l'écrivain russe, nous avons gardé la forme française dans le texte en français et les deux formes utilisées par Papini (Dostoïevski / Dostojevski) dans les notes en bas de page en italien.

différences qui les séparent. Ces différences se motivent en reconduisant les deux textes au modèle critique que l'on vient d'illustrer : les deux textes sur Dostoïevski ne sont pas seulement deux portraits de l'écrivain russe, mais ils sont aussi (et surtout) les portraits de leurs auteurs.

Au niveau de la structure, l'essai de Papini rappelle beaucoup celui de Gide qui, au début de son texte, dénonce l'oubli de Dostoïevski de la part de la critique européenne en faveur de Tolstoï.

La masse énorme de Tolstoï encombre encore l'horizon ; mais – ainsi qu'il advient en pays de montagnes où l'on voit, à mesure que l'on s'en éloigne, par-dessus la plus proche cime, la plus haute, que la plus voisine cachait, reparaître – quelques esprits avant-coureurs peut-être remarquent-ils déjà, derrière le géant Tolstoï, reparaître et grandir Dostoïevski³²³.

De la même manière, Papini dénonce l'injustice de la critique italienne, qui a également préféré Tolstoï à Dostoïevski. Dans ce passage, Papini anticipe déjà les propos qu'il souhaite démontrer par la suite, et qui rappellent les propos contenus dans le texte de Gide : le malheur de l'auteur russe, sa profondeur psychologique, sa modernité.

Nous avons été injustes envers Dostoïevski. Nous les Italiens, je veux dire, nous les lecteurs et les écrivains italiens. Le peu d'attention, de sympathie, d'amour que nous avons pour la grande littérature slave [...] nous l'avons consacré uniquement à Tolstoï. [...] Personne ne nie la grandeur de Tolstoï, il était très grand, un géant, profond, parfois sublime, digne de l'attention de la critique [...] Mais on ne peut pas oublier que, trente ans avant lui, dans sa même patrie, un autre colosse mourut, un autre grand artiste, un chef-d'œuvre d'amour et de douleur, plus malheureux dans la vie, plus incompris par les occidentaux, mais peut-être plus profond, plus souterrain, plus proche de l'avenir.³²⁴

La première partie du texte de Gide consiste dans une critique de *Roman russe*, un essai publié en 1886 par Melchior de Vogüé, ambassadeur français à Saint-Petersbourg et critique littéraire. Gide conteste la superficialité de sa lecture de Dostoïevski, il lui

³²³ André Gide, « Dostoïevski d'après sa correspondance », *EC*, p. 450.

³²⁴ Giovanni Papini, « Teodoro Dostoievski », *Ventiquattro cervelli*, op. cit., p. 376-377. « Noi siamo stati ingiusti verso Dostojevski. Noi italiani, dico, noi lettori e scrittori italiani. Quel tanto d'attenzione, di simpatia, d'amore, che si era messo in bilancio per la grande letteratura slava [...] l'abbiamo speso tutto per Leone Tolstoi. [...] Chi nega la grandezza di Tolstoi ? Tolstoi era grandissimo, gigantesco, profondo — a momenti sublime — degnissimo certo di tanta critica [...] ma è permesso dimenticare che trent'anni prima di lui, nella sua patria, morì un altro colosso, un altro grandissimo, un capolavoro terrestre di amore e di dolore, più disgraziato nella vita, più incompreso dagli occidentali, ma forse più profondo, più sotterraneo, più vicino all'avvenire ? ».

reproche de présenter au public français une vision réduite et partielle de l'auteur et de ses œuvres. Papini, de son côté, consacre sa première partie à la critique de la critique italienne, qui, elle non plus, ne comprend pas Dostoïevski et en donne une lecture faussée, en empêchant le public italien d'accéder à une bonne connaissance de l'auteur. Papini attribue l'origine de ce désintérêt à l'influence de la critique française : « mais la faute est aux Français ; la France est notre agence d'informations et références pour la littérature mondiale, et la France a été injuste avec Dostoïevski avant nous³²⁵ ». En tant qu'exemple de la mauvaise critique française Papini cite, bien évidemment, Melchior de Vogüé, auquel il oppose l'exemple positif de Gide lui-même :

Mais enfin un Français, un Français de valeur, André Gide, a publié un petit livre sur Dostoïevski, qui représente le premier acte d'expiation de l'intelligence latine envers l'âme du magnifique écrivain inconnu. [...] Bienstock a publié une traduction française de la correspondance de Dostoïevski qui, bien qu'incomplète (ils manquent, par exemple les 464 lettres à sa deuxième femme Anna Grigorievna), nous permet d'entrer, mieux que la biographie d'Hoffmann, dans la vie dure et mélancolique de l'écrivain. Gide, un esprit très délicat, d'un aristocratism français si prononcé qu'on pourrait le considérer aux antipodes de Dostoïevski, a expliqué Dostoïevski et son manque de popularité à partir de cette correspondance. Les résultats de sa lecture sont très douloureux pour tous ceux qui ne lisent pas seulement avec le cerveau. J'ai lu le gros volume il y a trois ans, à sa sortie, et je l'ai relu une deuxième fois maintenant, avec Gide, en partageant le même chagrin et la même douleur³²⁶.

Au-delà de la référence explicite, l'influence du texte gidien est visible dans plusieurs éléments de l'écrit de Papini : dans le passage cité, on retrouve le nom de Nina Hoffmann, première biographe de Dostoïevski, citée également par Gide, ainsi que la remarque sur l'absence des lettres d'Anna Grigorievna, à laquelle Gide aussi consacre une note en bas de page.

³²⁵ *Ibidem*. « La colpa, si capisce, è anche dei francesi. La Francia è la nostra agenzia d'informazioni e referenze per la letteratura mondiale, e la Francia è stata ingiusta per Dostojevski prima di noi ».

³²⁶ *Ibidem*. « Ma finalmente un francese, e un buon francese, André Gide, ha pubblicato un piccolo libro su Dostojevski, che rappresenta il primo atto d'espiazione dell'intelligenza latina verso l'anima dello stupendo mal compreso. [...] Il Bienstock ha pubblicato una traduzione francese della corrispondenza dostojevskiana, la quale, per quanto non completa — mancano, ad esempio, le 464 lettere alla seconda moglie, ad Anna Grigorievna — ci fa entrare, meglio della stessa biografia di Hoffmann, nella malinconica e dura vita quotidiana del non curato scrittore. Il Gide, spirito delicatissimo e così francesemente aristocratico da farlo credere l'antipodo di Dostojevski, è partito da questa corrispondenza, e di essa soltanto s'è giovato per spiegare Dostojevski, e l'impopolarità di Dostojevski. I risultati della sua lettura sono penosissimi per tutti quelli che non leggono soltanto col cervello. Io lessi tre anni fa, appena fu uscito il grosso volume, e l'ho riletto ora, un'altra volta, assieme al Gide, collo stesso accoramento e cordoglio ».

En comparant les deux textes, nous pouvons remarquer que Papini reprend de nombreux passages du texte de Gide ; la reprise du texte de Gide est si importante que l'article de Papini se situe à la limite du pastiche. Par contre, il démontre une attitude tout à fait différente vis-à-vis du sujet traité. Les deux écrivains, dans leurs textes respectifs, remarquent le caractère profondément humain et non artificiellement littéraire des missives de Dostoïevski³²⁷ ; Papini enrichit le discours d'exemples d'épistolaires littéraires italiens, en terminant tout de même par la citation de l'épistolaire de Baudelaire, que Gide aussi cite en tant qu'exemple remarquable. À travers cette remarque, Gide passe à réfléchir sur le rapport entre la correspondance « mal écrite » de Dostoïevski et son œuvre, qui, au contraire, présente une écriture soignée et travaillée. En s'appuyant sur cette différence, Gide approfondit une véritable théorie littéraire qui vise à démontrer l'insuffisance de l'idée romantique de l'inspiration : si l'inspiration est à l'origine de la création, pour atteindre l'œuvre d'art il faut, en revanche, un long travail d'écriture, de révision, de réécriture, de perfectionnement.

Le texte de ces lettres est souvent confus, maladroit, incorrect [...]. Peut-être n'avions-nous pas exemple encore de lettres de littérateur si mal écrites, j'entends : avec si peu d'appât. Lui, si habile à « parler autrui », lorsqu'il s'agit de parler en son propre nom, s'embarrasse ; il semble que les idées, sous sa plume, ne viennent pas successives, mais simultanées. [...] Lui, si dur, si âpre au travail, qui corrige, détruit, reprend inlassablement chacun de ses récits, page après page, jusqu'à faire rendre à chacun d'eux l'âme profond qu'il contient³²⁸.

Papini, au contraire, ne reprend pas cette idée, et n'arrive pas à l'élaboration d'une théorie ; son but est, plus simplement, de souligner, à travers ses lettres, le côté héroïque de la misère de Dostoïevski, sa capacité de tolérance vis-à-vis des difficultés, son attitude de martyr. En raison de ses positions philosophiques, encore très liées au pragmatisme,

³²⁷ Cf. André Gide, « Dostoïevski d'après sa correspondance », *EC*, p. 453 : « On s'attend à trouver un dieu ; on touche un homme – malade, pauvre, peinant sans cesse et singulièrement dépourvu de cette pseudo-qualité qu'il reprochait tant aux Français : l'éloquence. [...] S'il en est qui espèrent trouver ici art, littérature ou quelques amusements d'esprit, je leur dis aussitôt qu'ils feront mieux d'abandonner cette lecture ». Cf. aussi Giovanni Papini, « Teodoro Dostoïevski », *op. cit.*, p. 380. « Chi s'aspettasse di trovare uno di quegli epistolari di letterati, che sono antologie di belle pagine pittoresche e di pensieri lapidari, dove si sente che lo scrittore pensa ai lettori postumi e al pubblico amato, e si prepara e si atteggia e si drappeggia per avere una "buona stampa" anche dopo morto, si sbaglierebbe di grosso. È l'epistolario di un uomo che soffre e non di un letterato che si guarda allo specchio ».

³²⁸ André Gide, « Dostoïevski d'après sa correspondance », *EC*, p. 453-454. De plus, Gide reconnaît chez Dostoïevski des caractères de sa propre écriture, lorsqu'il remarque que « les idées [...] ne viennent pas successives, mais simultanées ».

Papini veut souligner la force de volonté de l'auteur, qui arrive à l'acte de création en dépassant tous les obstacles imposés par le destin, dans un élan presque surhumain. Dans les aspects christologiques qu'il attribue à la figure de l'écrivain russe, il est déjà possible d'entrevoir les intérêts qui amèneront l'auteur à une pleine conversion au catholicisme.

[...] pendant toute sa vie, ou presque, il est persécuté par les hommes, dégradé par la misère, torturé par une maladie épouvantable et [...] malgré cela, malgré tout, il arrive à écrire plus que vingt volumes, parmi lesquels certains des chefs-d'œuvre, et il tolère tous les supplices, il subit toutes les humiliations, il travaille parmi toutes les difficultés, pour pouvoir dire une partie, au moins une petite partie, de ce qu'il souhaite dire : voici le destin de Theodore Dostoïevski. Et [...] il a vécu cette vie de pauvreté et d'humiliation, d'attaques d'épilepsie et de dettes, avec résignation et sérénité, avec l'humilité du bon chrétien et la constance d'un stoïque [...] un nouvel Emerson devrait écrire sur lui un ouvrage titré : Le génie comme martyr³²⁹.

Les deux écrivains proposent, ensuite, un compte rendu de la vie de l'écrivain : les dix ans de captivité en Sibérie, le mariage avec la veuve d'un autre forçat, la prise en charge de la famille de son frère après la mort de ce dernier, les difficultés économiques. Mais, alors que Papini³³⁰ souligne seulement le caractère tragique de l'existence de l'écrivain russe, Gide met l'accent sur sa force intérieure qui lui permet de faire face aux difficultés et sur le lien entre ces difficultés et l'œuvre de l'écrivain. Les deux textes montrent le

³²⁹ Giovanni Papini, « Teodoro Dostoievski », *op. cit.*, p. 381. « [...] durante tutta la sua vita, o quasi, è perseguitato dagli uomini, avvilito dalla miseria, martoriato da uno spaventoso male e [...] nonostante questo, nonostante tutto, riesce a scrivere più di venti volumi, e fra questi alcuni capolavori, e sopporta ogni strazio, patisce ogni umiliazione, lavora fra tutti gli stenti pur di poter dire una parte, una piccola parte sola, di quel che sente di dover dire: tale il destino di Teodoro Dostojevski. E [...] questa vita di povertà e di umiliazione, di accessi epilettici e di debiti, fu vissuta con rassegnazione se non con serenità, coll'umiltà del vero cristiano e la costanza dello stoico, [...] un qualche Emerson dovrebbe scrivere su di lui con questo titolo: Il genio come martire ».

³³⁰ Cf. *Ibid.*, p. 382-383. « Una polizia idiota al servizio della ragion di stato confinò Dostojevski – il Dostojevski giovine, che cominciava a fare, a creare — in Siberia, ai lavori forzati, per dieci anni. Dieci anni! Dieci anni di vita dura e miserabile, lontano dai suoi, lontano dai libri, dagli amici, dalla vita; assieme ai condannati, a quei primitivi, a quei rozzi che soltanto il suo amore poteva farci amare. Chi non sa cosa voglion dire dieci anni di meno per un giovane, per un uomo che comincia, per uno scrittore che deve farsi e affermarsi ? Una vita troncata; un ritardo sugli altri, sui rivali; un tempo sciupato, perduto, per sempre. Eppure Dostojevski non fa il Prometeo : non impreca, non gesticola. Egli scrive, nell'esilio: “Voi mi scrivete che tutti voglion bene allo Czar. Io l'adoro”. “L'imperatore è infinitamente buono e generoso”. E si rallegra della punizione e dice che la nuova vita l'ha salvato, l'ha guarito. Ci manca poco che non ringrazi chi l'ha condannato. Suo fratello sta degli anni senza scrivergli e a chi lo prega di occuparsi della liberazione risponde “Farebbe meglio a restare in Siberia”. Dostojevski sa tutto e invece di sdegnarsi gli chiede perdono lui! “O Micha! per l'amor d'Iddio, non avertene a male : pensa che son solo e come un sasso buttato via ; il mio carattere è stato sempre cupo, malato e suscettibile; pensa a tutto ciò e perdonami se i miei lamenti sono ingiusti, e le mie ipotesi assurde. Son ben convinto che il torto è proprio mio”».

courage et l'humilité de Dostoïevski ; mais, si Papini, tout en utilisant les mêmes citations de Gide, insiste sur la construction d'une figure douée d'un héroïsme exceptionnel, Gide donne une explication de cette humilité comme liée aux caractères humains de l'écrivain et à son contexte culturel différent. Après avoir cité des exemples d'humilité et de contrition de la part de Dostoïevski, Gide affirme : « Sans doute [...] le lecteur occidental protestera devant si humble contrition [...]. Quoi? Pas le moindre cri de révolte? [...] Ce martyr est décourageant. Pour quelle foi vit-il? Quelles convictions le soutiennent?³³¹ ». Quelques lignes plus bas, il répond à sa question : « Homme n'appartenant à aucun parti, craignant l'esprit de protestation qui divise, il écrivait : "la pensée qui m'occupe le plus, c'est en quoi consiste notre communion d'idées quels sont les points sur lesquels nous pourrions nous rencontrer"³³² ». Dans la lecture de Gide, la modestie et la résignation apparente de Dostoïevski dérivent d'une compréhension profonde de l'être humain dans son ensemble et de la recherche des points communs possibles entre les hommes. Cette recherche se déplace sur un plan « géopolitique » lorsque Gide rappelle les propos de Dostoïevski concernant l'âme russe :

Profondément convaincu qu'« en la pensée russe, se concilient les antagonismes de l'Europe », lui, « vieil Européen russe », comme il se nommait, il travaillait de toutes les forces de son âme à cette unité russe [...] Il considère l'âme russe comme « un terrain de conciliation de toutes les tendances européennes »³³³.

Papini, au contraire, exalte l'héroïsme de la figure de Dostoïevski comme un caractère de sa personnalité, qui le pousse à se distinguer des autres hommes. Il s'étonne de l'humilité et du manque de rancune de l'auteur russe, mais il les attribue tout simplement à un esprit de tolérance aux contours presque christiques. Sa lecture, plus esthétique que psychologique, est encore influencée par l'imaginaire de l'écrivain maudit.

Alors que Gide poursuit dans son analyse en expliquant les similitudes et les différences entre le nationalisme de Dostoïevski et celui de Barrès, Papini se borne à décrire d'autres épisodes biographiques qui démontrent l'indigence et l'état de difficulté de Dostoïevski³³⁴, en citant d'autres passages de ses lettres³³⁵. Papini vise à tracer l'image

³³¹ André Gide « Dostoïevski d'après sa correspondance », *EC*, p. 466.

³³² *Ibid.*, p. 467.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ À propos des voyages en Europe de Dostoïevski, par exemple, Papini s'attarde sur des détails quotidiens et presque pittoresques : « In Germania, una volta ,dovette star chiuso parecchi giorni nella camera di un

d'une personnalité exceptionnelle, qui doit être prise en exemple, sans en donner une explication ultérieure. De nombreux passages qu'il propose à cet effet, dont celui concernant l'épilepsie de Dostoïevski, sont presque une paraphrase du texte de Gide³³⁶, cité encore une fois de façon explicite, lorsque Papini touche à la conclusion de son discours³³⁷ : Dostoïevski est d'autant plus admirable parce qu'il a écrit ses œuvres malgré son malheur.

Papini reprend les propos de Gide, mais sans en tirer des conséquences analogues. La lecture des conclusions des deux auteurs nous montre en effet des différences profondes, qui éloignent les deux textes, au-delà des similitudes apparentes. Après avoir rappelé les enseignements de Dostoïevski en matière de psychologie, Papini conclut qu'« il y a quelque chose d'autre que nous pouvons apprendre par lui : la force miraculeuse de vaincre son propre destin et de sortir des poisons de la vie le breuvage éternel de l'art³³⁸ ». En racontant la vie de Dostoïevski, Papini souhaite proposer une image de l'écrivain comme un être supérieur, qui ne se laisse pas abattre par les difficultés de la vie, en arrivant à défendre son art avec un effort titanique. La conclusion de Gide est très différente : il explique en effet que, à la mort de Dostoïevski, son rêve d'unité et concorde, de conciliation des extrêmes, est en train de se réaliser.

À la nouvelle de sa mort, cette communion et confusion des esprits se manifesta de manière éclatante [...] C'est ce même ralliement d'énergies qu'il opère à présent à travers l'Europe, lentement, mystérieusement presque [...]. Les secrètes raisons qui diffèrent son succès seront celles mêmes qui l'assureront plus durable³³⁹.

albergo, non pagata, perché aveva messo in pegno anche i pantaloni. A Firenze, dove restò parecchio tempo, l'unica parola italiana che imparò fu il *Niente* che ogni giorno gli rispondeva l'impiegato delle ferme in posta » (« Teodoro Dostoievski », *op. cit.*, p. 383). À propos de ces mêmes voyages, Gide – qui est beaucoup plus intéressé à exprimer les impressions de l'auteur sur l'Europe – se limite à dire : « Il voyage, il s'attarde en Italie, en Suisse, en Allemagne, attiré par le désir de connaître d'abord, retenu des mois durant par la continuelle question pécuniaire, soit qu'il n'ait pas assez d'argent pour continuer son voyage, payer les dettes nouvelles, soit qu'il craigne de retrouver en Russie d'anciennes dettes » (« Dostoïevski d'après sa correspondance », *EC*, p. 467-468).

³³⁵ Des passages cités par Gide aussi, mais dans la partie introductive de son texte.

³³⁶ Cf. Giovanni Papini, « Teodoro Dostoievski », *op. cit.*, p. 384 et p. 385; cf. aussi, respectivement, André Gide, « Dostoïevski d'après sa correspondance », *EC*, p. 461-462 et p. 457-459.

³³⁷ Cf. Giovanni Papini, *Ibid.*, p. 387 : « In queste condizioni un uomo qualunque non sarebbe capace neppure di scrivere una lettera e Dostoievski crea dei capolavori. [...] Non si dica : Lasciamo l'uomo : solamente l'opera importa. « évidemment — risponde il Gide — mais l'admirable, ce qui reste pour moi d'un enseignement inépuisable, c'est qu'il l'ait écrite, malgré cela ».

³³⁸ *Ibidem*. « Ma c'è qualcos'altro che possiamo imparare da lui: la forza miracolosa di vincere il proprio destino e di estrarre dai veleni della vita l'eterna bevanda dell'arte ».

³³⁹ André Gide, « Dostoïevski d'après sa correspondance », *EC*, p. 474.

Gide encadre les vicissitudes biographiques de Dostoïevski dans une lecture extrêmement humaniste ; il propose la figure de l'écrivain russe comme exemple de l'équilibre idéal entre individualisme et pensée collective (dont la dialectique entre nationalisme et européisme est un sous-ensemble), l'un des premiers exemples de l'homme que Camus décrira comme l'individu solitaire et solidaire. Gide ramène l'auteur russe vers les hommes, alors que Papini l'éloigne de la condition humaine, en suggérant une image héroïque et supérieure de l'écrivain.

Le texte de Papini, qu'à une première lecture, peut apparaître presque comme un compte rendu de celui de Gide, est en réalité très différent dans ses présupposés comme dans ses objectifs. La différence entre les deux textes reflète la distance entre les deux différentes personnalités des écrivains, ce qui nous ramène à la réflexion dont nous sommes partis. Le texte de Gide met en évidence des aspects de Dostoïevski qui sont propres à l'écrivain français : l'éthique du travail, la complexité de la pensée, la tentative d'accorder en soi tout ce qui est humain ou l'équilibre entre européisme et individualisme. De la même manière, le texte de Papini met en relief des thématiques telles que l'héroïsme de l'écrivain, son isolément, sa capacité de tolérer les difficultés de la vie, plus proches aux réflexions du jeune écrivain italien.

3.3.3. Giuseppe Vannicola lecteur d'André Gide

Écrivain, musicien et traducteur, Giuseppe Vannicola³⁴⁰ est l'un des intellectuels italiens les plus actifs dans la réception de Gide en Italie. Tout au long de sa brève existence, Vannicola n'arrête jamais de lire et de faire référence à l'œuvre de l'écrivain

³⁴⁰ Né en 1876 à Montegiorgio, une petite commune à côté d'Ascoli Piceno, Vannicola grandit à Rome, où il étudie le violon ; après un premier voyage à Paris en 1897, où il entre en contact avec le milieu culturel français en découvrant les œuvres de Barrès et de Huysmans, il vit une crise religieuse qui l'amène à se retirer dans l'abbaye de Mont-Cassin, mais le projet de prononcer ses vœux est vite abandonné. Une fois quitté le monastère, il rencontre Olga de Lichnizki, une jeune femme appartenant à la noblesse russe, mais d'origine polonaise, qui, pour fuir un mariage malheureux, passe son temps en voyage à travers l'Europe. De 1900 à 1903, le couple est à Milan, Vannicola étant le premier violon au théâtre La Scala ; atteint depuis plusieurs années d'une polyarthrite, il sera obligé, par la suite, de quitter l'activité musicale. De 1903 à 1905, le couple est à Florence, où Vannicola se dédie principalement à l'écriture, et entre en contact avec le milieu des petites revues florentines. Il fréquente Giuseppe Prezzolini et Giovanni Papini, qui dédie aux œuvres de Vannicola des recensions dans *Leonardo*. La révolution russe de 1905, qui prive Olga de toutes ses revenus et ses propriétés, cause une crise économique qui en deux ans conduira le couple à la misère, et, entre la fin du 1907 et le début du 1908, provoquera la clôture des deux revues qu'ils avaient fondées à Rome.

français, et de se consacrer à la diffusion de ses œuvres, à travers ses articles et ses initiatives éditoriales. Grand lecteur de l'œuvre de Gide, son œuvre subit l'influence de l'auteur français. L'amitié entre Gide et Vannicola, témoignée par un échange épistolaire que nous savons être bien plus large que les quelques lettres qui nous restent, représente l'un des chapitres les plus riches et intéressants de cette première période de réception.

La vie tourmentée de Vannicola, personnalité excentrique, lui attire bientôt une réputation de dandy ou de maudit. Tout en gardant une attitude originale, avec sa compagne Olga de Lichnizki, il collabore aux petites revues florentines, en se liant de Giovanni Papini et de Giuseppe Prezzolini. Avec sa compagne, qui le soutient aussi d'un point de vue économique, Vannicola fonde la *Revue du Nord* : en langue française, elle visait la diffusion en Italie d'auteurs et de problématiques provenant du Nord de l'Europe. En 1905, le couple déménage à Rome, tout en déclarant : « nous ne cesserons point d'appartenir par les "idées idéales" [...] au groupe d'écrivains florentins auquel nous sommes orgueilleux d'appartenir, et dont sont nos collaborateurs et amis, Prezzolini et Papini, en tête du fameux *Leonardo*³⁴¹ » ; en 1906, ils fondent la revue *Prose*³⁴², avec la collaboration de Giovanni Amendola et de Giovanni Papini, qui souhaite créer une alliée du *Leonardo*.

Vannicola instaure avec Gide un rapport d'amitié qui est à la base de son rôle dans la réception de l'écrivain en Italie. Tout d'abord, nous allons tracer les lignes de ce rapport, en reconstruisant notamment l'échange épistolaire entre les deux auteurs, à l'aide aussi de documents inédits. Ensuite, nous allons analyser les deux articles que Vannicola consacre à l'œuvre de Gide dans la presse italienne, et nous enquêterons l'influence de Gide sur les œuvres littéraires de Vannicola.

³⁴¹ *Revue du Nord*, n° VII-VIII, juin-juillet 1905, cité dans Ferdinando Gerra, *Musica, letteratura e mistica nel dramma di vita di Giuseppe Vannicola*, Rome, Bardi, 1978, p. 24.

³⁴² Malgré le rôle de premier plan que Giuseppe Vannicola joue dans la réception de Gide en Italie, l'auteur français n'est pas cité dans *Prose* (1906-1907). En ce qui concerne l'autre revue de Giuseppe Vannicola, *La Revue du Nord* (1904-1907) nous ne pouvons pas confirmer la présence de Gide dans ses pages, car le seul exemplaire complet de la revue, qui était conservé à la Bibliothèque Nationale de Florence, a été détruit par les inondations de 1966.

3.3.3.1. *L'ami italien de Gide : rencontres et correspondance*

Giuseppe Vannicola est probablement l'écrivain italien qui arrive à construire avec Gide le rapport le plus solide en cette période, en dépit de sa durée limitée. Les archives de Vannicola n'ont malheureusement pas été conservées ; par conséquent, la correspondance entre l'auteur italien et André Gide est très fragmentaire. Cependant, nous pouvons reconstruire le rapport entre les deux écrivains grâce aux témoignages de Gide lui-même, dans son *Journal* ou dans les lettres adressées à d'autres correspondants, ainsi que grâce aux lettres de Vannicola conservées à la Bibliothèque Jacques Doucet. Nous avons pu retrouver une seule lettre de Gide adressée à Giuseppe Vannicola, parmi les cartes du fonds Arturo Onofri, à la Bibliothèque Nationale de Rome, ainsi qu'un billet de Gide à Arturo Onofri³⁴³. Grâce à ces nouveaux éléments, nous pouvons maintenant établir un nouvel état de l'échange entre les deux écrivains. Nous résumons dans le tableau suivant la chronologie de l'échange.

³⁴³ Nous avons publié ces deux documents in « Entre Paris et le désert : l'Italie et les italiens dans la correspondance d'André Gide (1894-1915). Suivi de deux lettres inédites d'André Gide » in *Épistolaire*, revue de l'Association Interdisciplinaire de Recherche sur l'Épistolaire (A.I.R.E.), n°45, Paola Codazzi (éd.), 2019, p. 139-158.

Date	De	À	Incipit	Lieu de conservation / Publication
28 juin (1907)	G. V.	A. G.	«Caro amico, scrivo in italiano»	BLJD / Gerra
(?) (?) 1907	A. G.	G. V.	« Je serais heureux de vous rencontrer »	Goulet
1908	Traces de l'échange dans la correspondance Vannicola-De Rinaldis			Gerra
14 juin 1909	G. V.	A. G.	(carte postale de Ischia) « Qui da una settimana »	BLJD / Goulet
Mars 1909	Rencontre à Rome			
3 septembre (1909)	G. V.	A. G.	« Caro Gide, sì, a Milano »	BLJD / Gerra
15 septembre 1909	O.V.	A. G.	« Cher Monsieur Gide, me voilà donc à Paris »	BLJD / Gerra
19 septembre 1909	G. V.	A. G.	« Caro amico, due parole per ringraziarvi »	BLJD / Gerra
30 septembre (?)	G. V.– A. S.	A. G.	(carte postale)	BLJD
Novembre 1909	Article de G. Vannicola sur Gide dans <i>La Vita letteraria</i> – avec un échantillon de lettre d'A. G. sur la NRF			
18 juillet 1910	G. V.	J. S.	« Je suis plus malade que jamais »	BLJD
22 octobre 1910	A. G.	G.V.	« Quelle joyeuse surprise de revoir »	Fonds Onofri – Bibl. Nat. Rome
2 mai 1912	Article de G. V. sur Gide dans <i>La Voce</i>			
Novembre 1912	Rencontre à Paris			
17 avril 1913	Lettre d'A. G. dans <i>La Voce</i> en défense de G. V.			

Tableau 5. Reconstruction de la correspondance Gide-Vannicola, avec les dates des rencontres et des interventions critiques de Vannicola sur Gide. Nous soulignons en gras les nouvelles acquisitions et les nouvelles datations que nous proposons. Nous indiquons les lieux de conservation et de publication des lettres; Gerra = Ferdinando Gerra, *Musica, letteratura e mistica nel dramma di vita di Giuseppe Vannicola*, Rome, Bardi, 1978. Goulet = Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, Lyon, Centre d'Études Gidiennes – Université Lyon II, 1982. Les noms des correspondants sont également abrégés (A. G. = André Gide, G. V. = Giuseppe Vannicola, O. V.= Olga Vannicola, J. S. = Jean Schlumberger, A. S. = Agostino Sinadinò)

En suivant cette chronologie, nous allons détailler le développement de cet échange, qui commence probablement en 1907, lorsque Vannicola publie *La ballata dalla prigione di Reading*³⁴⁴, traduction italienne de *Ballad of Reading gaol* de Oscar Wilde, précédée par la traduction d'*In Memoriam* de Gide. Leur correspondance durera pendant de nombreuses années, jusqu'à la mort de Vannicola en 1915. Ferdinando Gerra, dans sa biographie de Vannicola, transcrit trois des lettres inédites adressées par ce dernier à

³⁴⁴ Rome, Bernardo Lux Libraio Editore di S.M. la Regina Margherita, 1907.

Gide ; dans la première lettre, Vannicola remercie Gide pour son aide et ses conseils sur la traduction qu'il venait d'achever :

Cher Monsieur, je vous écris en italien parce que je vois que Vous le comprenez mieux de ce que j'aurais pu imaginer. J'ai déjà envoyé les épreuves à l'imprimeur, après avoir pris en compte toutes vos remarques. [...] Le plaisir que j'ai éprouvé à traduire *In memoriam* m'invite à vous demander l'autorisation à le renouveler. Pourriez-vous me dire quelles de vos œuvres voudriez-vous voir traduites en italien ? Si mes douleurs le permettront (je suis affligé par une arthrite), je viendrais en France en août [...] et, en ce cas, j'aurai la joie de faire votre connaissance.³⁴⁵

Pendant les études pour son ouvrage sur les rapports entre André Gide et Giovanni Papini, Alain Goulet a repéré dans un cahier d'écolier de 1907, contenant des brouillons de *La Porte étroite*, une ébauche de lettre adressée par Gide à un correspondant italien ; comme Goulet le propose, il s'agit sans doute de Giuseppe Vannicola. Il nous semble particulièrement opportun de rapprocher ce document à la lettre qu'on vient de citer.

Je serais très heureux de vous rencontrer. Il importe que des relations s'établissent entre ceux qui se piquent d'être représentants de la culture européenne, et pour nationalistes qu'ils soient dans leur pays³⁴⁶, quintessenciant en eux le meilleur et le plus spécial de leur race et de leur langue, qu'ils ne restent plus cantonnés où leur voix par trop d'échos leur est trop vite renvoyée, mais prennent joie à la voir se répandre là où, étrangère, elle prend une signification d'autant plus grande. [...] L'hiver prochain à peu près tous mes livres auront paru en langue allemande. Aucun en langue italienne. Et cela m'attristait fort, m'attristerait encore, si je ne devais à cette attente le joyeux espoir d'être aujourd'hui traduit par vous. Votre proposition me cause un vif plaisir. Que traduire d'abord ? – Sans doute *L'Immoraliste* si vous n'êtes pas effrayé de la longueur de cette tâche [...] celui de mes livres qui a le plus de chance d'être compris d'abord pour un public qui ne me connaît pas encore et que déconcerterait un premier contact avec les *Nourritures*, *Paludes* ou *Prométhée*. [...] Oui, *l'Immoraliste* – ou peut être le *Roi Candaule* si la représentation qu'on doit donner à Berlin cet hiver a quelque chance d'attirer l'attention sur ce drame. [...] Enfin vous choisirez ce qui vous plaira le plus ; car ceci m'importe avant tout, c'est que vous me traduisiez avec plaisir ; n'est-ce pas la condition *sine qua non* d'une bonne et belle traduction. Or il importe que je sois bien traduit, car vous l'avez senti – n'est-ce pas

³⁴⁵ Giuseppe Vannicola, Lettre à Gide, non datée (1907), in Ferdinando Gerra, *op. cit.*, p. 46. « Caro Signore, scrivo in italiano perché mi avvedo ch'Ella lo conosce assai più perfettamente di quanto avrei potuto immaginare. Ho già spedito la bozza al tipografo, dopo aver tenuto conto di tutte le sue osservazioni. [...] Il piacere che ho provato traducendo l'*In memoriam* mi spinge a domandarle il permesso di continuarlo. Vuol dirmi Lei stesso quali delle sue opere gradirebbe meglio che fossero tradotte in italiano? Se i miei dolori me lo permetteranno (sono affetto da artrite) ad agosto verrò in Francia [...] e allora mi procurerò la gioia di venire a conoscerlo personalmente ». Il pense sûrement à la nouvelle revue *Prose*, qui avait besoin d'œuvres à publier, et était particulièrement intéressée à la production littéraire étrangère contemporaine.

³⁴⁶ Cette référence apparaît trop spécifique pour être gratuite. On peut supposer que Vannicola ait décrit à Gide le climat culturel italien, vicié par le nationalisme même dans les esprits les plus ouverts.

– sans la forme l'âme est absente. Cette « forme » est souvent chez vous comme chez moi « musicale » et cela me donne bon espoir. [...] Prévenez-moi assez longtemps à l'avance de votre passage en France³⁴⁷.

Alain Goulet considère cette lettre « sans doute la première que Gide ait adressée à Vannicola, au cours des tout premiers mois de 1907³⁴⁸, puisqu'il déclare qu'il n'a encore jamais été traduit en italien, alors que le 21 mai 1907, il remercie Vannicola de sa traduction d'*Oscar Wilde*³⁴⁹ ». Si la datation de ce document est très probablement correcte, il ne s'agit pas sûrement de la première lettre de Gide à Vannicola. Ce texte nous semble de toute évidence la réponse de Gide à la lettre de Vannicola citée par Gerra, laquelle, à son tour, n'est pas le premier contact épistolaire entre les deux écrivains : le ton est déjà très amical, et ils font référence à des épisodes précédents. Gide n'hésite pas à intervenir directement dans la publication d'*Oscar Wilde*, comme il est témoigné également par une lettre que Vannicola écrit à Aldo de Rinaldis³⁵⁰, vraisemblablement en 1908 :

Gide me recommandait de ne rien omettre de son texte, c'est-à-dire de ne pas omettre les poèmes en prose « sous prétexte qu'ils sont donnés ailleurs par Wilde lui-même sous le titre *Poèmes en prose*. Non seulement ils font partie de la conversation de Wilde, telle que je la rapporte, mais, en plus, j'en trouve la forme orale beaucoup mieux venue que celle écrite qu'il leur donna plus tard »³⁵¹.

En cette même lettre, Vannicola affirme avoir demandé à Gide la permission de traduire en italien *Le Traité du Narcisse* pour le cinquième numéro de *Prose* ; même si le texte ne paraîtra pas, l'auteur italien démontre déjà son engagement dans la diffusion de l'œuvre de Gide en Italie.

³⁴⁷ Lettre d'André Gide à Giuseppe Vannicola (?), non datée (1907), in Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 57-58.

³⁴⁸ En raison de l'allusion à la mise en scène du *Roi Candaule*, mis en scène à Berlin le 9 janvier 1908.

³⁴⁹ Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 95.

³⁵⁰ Giuseppe Vannicola et Aldo de Rinaldis avaient fondé la revue *Prose* en 1906 (le premier numéro date de décembre 1906-janvier 1907), avec le soutien de Papini et de son *Leonardo*.

³⁵¹ Lettre de Giuseppe Vannicola à Aldo de Rinaldis, sans date, in Ferdinando Gerra, op. cit., p. 62. « Gide mi raccomandava di nulla omettere del suo testo, cioè di non saltare i poemi in prosa “sous prétexte qu'ils sont donnés ailleurs par Wilde lui-même sous le titre *Poèmes en prose*. Non seulement ils font partie de la conversation de Wilde, telle que je la rapporte, mais, en plus, j'en trouve la forme orale beaucoup mieux venue que celle écrite qu'il leur donna plus tard” ».

À la fin de 1907, Vannicola achève, en parallèle d'une traduction de *Salomé* d'Oscar Wilde, son œuvre *Il Distacco – trilogia della terza persona*. Dans une lettre à de Rinaldis, il affirme que Gide, qu'il cite à plusieurs reprises, a apprécié l'ouvrage³⁵². Comme nous l'avons anticipé, en 1909 les deux écrivains se rencontrent pour la première fois à Rome,.

Pluie indiscontinue ou presque – Mais fait hier la connaissance de Vannicola [...]. Grâce à lui, je vais voir de Rome plus que je n'ai jamais osé voir de Paris. [...] Le temps affreux engourdit encore ma pensée ; je ne vis et je ne pense que vaguement ; mais Vannicola est un être exquis ; il faut qu'il lise *Heureux qui comme Ulysses...* et *Le mauvais riche* que Ruijters (dont il a beaucoup goûté d'autres écrits) doit lui envoyer s'il en a encore³⁵³.

Dans ses lettres aux correspondants français, Gide cite souvent Vannicola, qu'il présente comme « mon traducteur italien³⁵⁴ » ; il s'engage dans son éducation, il demande à ses amis de lui envoyer des œuvres à lui offrir³⁵⁵. Vannicola, avec son ami Semenov, organise la conférence de Gide sur Dostoïevski, en l'annonçant dans *La Vita*³⁵⁶. Deux jours après la conférence, Vannicola publie un compte rendu, où il fait l'éloge de l'orateur :

Nous l'avons écouté hier soir dans la salle russe, dans une conférence sur Dostoïevski, qui a suscité une réaction de consentement et de grandes sympathies dans notre public, intervenu nombreux, en grande partie féminin [...] pour écouter André Gide, le très célèbre poète français qui – comme Remy de Gourmont l'écrit – réunit en soi l'originalité du génie et celle de l'âme. Rechercher tous les sent, toutes les expressions particulières dans l'âme profonde de Dostoïevski, remarquer l'esprit de ses œuvres, dire les raisons pour lesquelles cette œuvre va de plus en plus s'affirmer dans le monde, œuvre d'un grand artiste qui ne peut que combler de sa voix une époque entière, voici les simples et grandes lignes de la lecture d'André Gide, connaisseur aigu de toute forme de beauté et de toute œuvre complexe, philosophique ou poétique. Nous allons bientôt voir de lui un drame

³⁵² « A. Gide mi ha scritto delle belle parole sul *Distacco* », Lettre de Giuseppe Vannicola à Aldo de Rinaldis, 1908 ?, in Ferdinando Gerra, *op. cit.*, p. 96

³⁵³ Lettre d'André Gide à Jean Schlumberger, 16 mars 1909, *Corr. Schlumberger*, p. 185-186.

³⁵⁴ Cf. Lettre d'André Gide à Maurice Denis, avril 1909.

³⁵⁵ Cf., par exemple, la lettre de Gide à Jacques Copeau du 20 mars 1909 : « Ouvrez un petit compte pour moi, je vous en prie, et faites envoyer à G. Vannicola 54 Via Leccosa, Roma un *Wuthering Heights* (est-ce bien l'orthographe?) dans l'édition ordinaire où vous le lisiez à Jersey – et un Omar Kheym-Fitz-Gerald, dans une gentille édition (pas trop cher pourtant) que trouveriez chez Brentano... Vannicola mérite ces belles lectures. Qu'il vous plairait! Que j'aimerais vous le faire connaître! », *Corr. Copeau*, I, p. 304-305. Dans des lettres successives il s'assure quel es ouvrages aient été effectivement envoyées et reçues.

³⁵⁶ Cf. « Anonyme », *La Vita*, 26 mars 1909, in Ferdinando Gerra, *op. cit.*, p. 112 : « Domani, venerdì, alle 16, alla Sala russa in via delle Colonnate 27, André Gide parlerà su Dostoievsky d'après sa correspondance. André Gide è così noto a Roma, dove conta tanti entusiasti che credo inutile dire che nessuno vorrà mancare a questo convegno intellettuale così importante e così simpatico ».

intense que deux jeunes poètes déjà célèbres, Giuseppe Vannicola et F. M. Martini, ont déjà traduit³⁵⁷.

Cet article nous démontre le grand enthousiasme de Vannicola aux égards de Gide et son élan. Effectivement, dans les années suivantes, l'écrivain italien entame de nombreux projets, souvent inachevés, autour de la diffusion de l'œuvre de Gide.

Après le séjour de Gide à Rome, l'échange entre les deux écrivains se poursuit régulièrement, autour de thématiques personnelles, comme le désespoir de Vannicola pour la rupture avec sa compagne, probablement causée par la découverte d'une maladie³⁵⁸ ; dans une lettre à Aldo de Rinaldis, en proclamant son amour pour la vie qui l'abandonne, affirme, en démontrant encore une fois son « gidianisme » :

Tu sais que je suis assez stoïque pour voir dans le suicide, tout simplement, l'extrême feinte de ceux qui savent parer les coups de leur destin, en supportant et en souriant longuement... en ce cas, ce ne sera pas moi qui abandonnerai la vie, la vie que j'aime de façon morbide et frénétique [...], mais c'est elle, la vie, qui va m'abandonner, maîtresse délicieuse et cruelle dont il faut supporter les caprices. Comme tu le vois, je suis toujours un « immoraliste » impénitent (ne le dis pas aux écrivains de *La Voce*)³⁵⁹.

³⁵⁷ Giuseppe Vannicola, *La Vita*, 28 mars 1909, in Ferdinando Gerra, *op. cit.*, p. 113. « Lo ascoltammo ieri alla sala russa, in una conferenza su Dostoevsky la quale ha avuto un eco di consentimento e di grande simpatia nel nostro pubblico, accorso numeroso, il larga rappresentanza femminile [...] ad udire André Gide, il notissimo poeta francese il quale – come disse Remy de Gourmont – ha l'originalità dell'ingegno e quella dell'anima. Ricerare ogni significazione, ogni espressione più particolare nella profonda anima di Dostoevsky, rilevarne lo spirito dell'opera, dire le ragioni per cui questa va sempre più affermandosi nel mondo come quella di un artista grandissimo il quale non può non riempire di sé tutta un'epoca con segni indelebili, ecco le semplici e grandi linee della lettura di André Gide, intenditore acutissimo d'ogni alta forma di bellezza e d'ogni più complessa opera di pensiero e di poesia. Di lui presto vedremo qui rappresentato un forte dramma che Giuseppe Vannicola e F. M. Martini, due giovani poeti già noti, hanno già tradotto ». La nouvelle d'une traduction faite par Vannicola et Fausto Maria Martini d'une pièce de Gide ne trouve pas de confirmation.

³⁵⁸ La cause de la rupture avec Olga demeure mystérieuse, mais une hypothèse probable est celle de la découverte d'une maladie transmissible.

³⁵⁹ Lettre de Giuseppe Vannicola à Aldo de Rinaldis, 23 juin 1909, in Ferdinando Gerra, *op. cit.*, p. 115 – 116. « Tu sai [...] che io sono abbastanza stoico per vedere nel suicidio la semplice suprema “finta” di chi sa schermirsi con il proprio destino, lungamente sopportando e sorridendo... Nel quale caso, non sarò neppure io che abbandono la vita, la vita che adoro morbosamente e freneticamente [...] ma sarà la vita che mi abbandonerà, amante deliziosa e crudele, ai cui capricci non bisogna tenere il broncio. Come vedi, e malgrado tutto, io sono sempre l'impenitente “immoralista” (non dirlo agli scrittori della *Voce*) ».

En peu de temps, Vannicola écrit à Gide au moins trois fois ; il lui explique ses malheurs, il affirme chercher le réconfort dans ses œuvres³⁶⁰. Comme il le précise à son correspondant français, il s'oppose à son destin, dans un effort presque titanique, en suivant les lignes de leur sensibilité commune : « je ne fais que vous répéter, en le ruinant, votre même enseignement : créer de soi, impatientement ou patiemment, le plus irremplaçable des êtres³⁶¹ ». Il fait également allusion à sa femme, qu'il recommande à Gide³⁶².

Malgré ses difficultés, Vannicola ne semble pas ralentir son activité autour de l'œuvre d'André Gide, comme le témoigne le passage conclusif de sa lettre de septembre 1909 :

À Milan il y a beaucoup de jeunes « gidiens », qui connaissent votre œuvre comme je la connais, et avec lesquels j'ai des conversations nocturnes très intéressantes. Je vous écrirais dès que je saurais quelque chose de mon destin. Je vais vous envoyer aussi un livre récent d'un ami à moi au sujet de D'Annunzio³⁶³ : un livre révélateur. Votre G. Vannicola. Est-ce que vous voudriez m'offrir *La Porte étroite* en volume³⁶⁴ ? Sinadinò

³⁶⁰ Cf. la carte postale de Giuseppe Vannicola à André Gide, de Ischia, 14 juin 1909, *Ibid.*, p. 117. « Qui da una settimana, a curare i miei dolori – “sans but, sans courage et sans pensée”. Come vedete rileggo *La Porte étroite*. Ho con me anche *Amyntas*, – non per rileggerlo, ma per percorrerlo, senza itinerario, continuamente, scavando qua e là. È un libro d'una seduzione indicibile ma: amarissima. Écrivez-moi un seul mot. Affectueusement vôtre, G. Vannicola ».

³⁶¹ Lettre de Giuseppe Vannicola à André Gide, 19 mai 1909, *Ibid.*, p. 116. « Buon amico, [...] di tante cose vissute certo questa ha il gusto più amaro. Bisogna però superare i propri avvilitamenti, cioè: appropriarsi tragicamente, elevarli a vere opere d'arte complete e totali; obbedire al ritmo che impone loro il nostro singolo e incomunicabile destino [...] è in questa solitudine tragica – inaccessibile a coloro che mai fallirono di eccessiva vita e nella vita affermano e domani – che «gli altri», gli obbedienti al segreto consiglio di Maia, possono “arrogarsi” un corrispondente diritto alla ribellione, - all'Immoralismo... Ma io non fo qui che ripetervi, guastandolo, il vostro stesso insegnamento: creare di sé, impazientemente o pazientemente, il più insurrogabile degli esseri. Vi scriverò appena saprò qualche cosa di me, dovunque mi sia. Grazie di non avermi dimenticato, e di non volermi dimenticare. Io non lo potrei ».

³⁶² Lettre de Giuseppe Vannicola à André Gide, 3 septembre 1909, *ibid.*, p. 117. « Caro Gide, Sì, a Milano, disperato ormai di guarire, dopo di aver speso quel poco danaro che mi rimaneva, da un luogo di cura all'altro. [...] Anche mia moglie – con la quale sono in corrispondenza giornaliera – è ormai nelle mie condizioni [...] forse ella stessa vi scriverà com'io le ho consigliato, se decide di venire a Parigi ». Nous avons effectivement trouvé une lettre signée Olga Vannicola dans les archives de la BLJD, datée du 15 septembre 1909, où Olga annonce à Gide son arrivée à Paris et son souhait de le rencontrer, Cf. Lettre d'Olga Vannicola à André Gide, 15 septembre 1909, BLJD, γ 839.

³⁶³ Il s'agit du volume *Gabriele D'Annunzio* de Giuseppe Antonio Borgese (Napoli, Ricciardi, 1909). La parution de cet ouvrage est largement annoncée par *La Voce* et a une grande résonnance dans la presse italienne.

³⁶⁴ Le volume de *La Porte étroite* offert par Gide à Vannicola contient l'envoi « à mon cher Vannicola son ami André Gide ».

m'a montré l'édition – très belle. Vous en êtes où avec votre nouveau roman ? Paquet³⁶⁵ a été bien sensible à vos caresses³⁶⁶.

La mention d'un cercle de lecteurs milanais de Gide est très intéressante, mais, malheureusement, sans effet dans la presse culturelle ; dans ce passage, il faut également remarquer l'usage de l'adjectif « *gideano* », probablement l'une des premières occurrences dans la langue italienne. Deux semaines plus tard, Vannicola parle à Gide de deux nouveaux projets : une traduction de *L'Immoraliste*, jamais parue, qui semblerait presque achevée, et la mise en scène à Rome du *Roi Candaule*, un autre projet qui ne se verra pas le jour³⁶⁷. En ce qui concerne la traduction de *L'Immoraliste*, nous pouvons aujourd'hui en confirmer l'existence, grâce à de nouveaux éléments. Dans une lettre inédite à Jean Schlumberger, datée simplement « 18 juillet » sans référence à l'année (mais que nous pouvons certainement faire remonter à 1910), conservée à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Vannicola cite précisément ce projet éditorial :

Je suis plus malade que jamais [...] j'ai dû cesser même tout travail (entre autre, une dernière révision d'une traduction de *L'Immoraliste* avant de la consigner à l'imprimerie). Croyez-vous, cher monsieur, je suis bien chagriné de ne pouvoir pas vous rejoindre à Pontigny, vous connaître personnellement, connaître toute l'héroïque équipe de *La Nrf* (qui est bien la nouvelle littérature française), corriger peut être avec Gide même les épreuves de *L'Immoraliste* italianisé... hélas!³⁶⁸

Dans une lettre à Aldo de Rinaldis deux mois plus tard, Vannicola fait référence à « deux réponses et la lettre de Vallette et de Gide que je dois fournir à la maison d'édition

³⁶⁵ Paquet est le chien de Vannicola. Cette allusion fait référence à la rencontre des deux écrivains à Rome ; le chien Paquet est parmi les « signataires » d'une autre carte postale envoyée à Gide de Milan par Vannicola et d'autres écrivains, peu de temps après.

³⁶⁶ Lettre de Giuseppe Vannicola à André Gide, 3 septembre 1909, in Ferdinando Gerra, *op. cit.*, p. 117. « A Milano vi sono molti giovani 'gideani', che conoscono l'opera vostra come io la conosco, e con i quali ho delle conversazioni serali interessantissime. Vi riscriverò appena saprò qualche cosa del mio destino. Vi manderò anche un recente libro di un mio amico sul D'Annunzio un libro rivelatore. Vostro G. Vannicola. Vorrete farmi dono de *La Porte étroite* in volume ? Sinadinò mi ha fatto vedere l'edizione – riuscitissima. A qual punto è il nuovo romanzo? Paquet è stato molto sensibile alle vostre carezze ».

³⁶⁷ Cf. Lettre de Giuseppe Vannicola à André Gide, 19 septembre 1909, *Ibid.*, p. 119. « Caro amico, due parole per ringraziarvi della gentile lettera che avete avuto la bontà di mandare a mia moglie. [...] Spero di essere riuscito per *L'Immoraliste*. *Roi Candaule* è in lettura al teatro Argentina di Roma ». Le projet de traduction du *Roi Candaule* est, peut-être, le travail auquel il se référait dans l'article du 28 mars 1909.

³⁶⁸ Lettre de Giuseppe Vannicola à Jean Schlumberger du 18 juillet [1910?], BLJD, MsMs 16518. L'échange comprend aussi une deuxième lettre de Vannicola à Schlumberger, du 10 avril [1914], Ms Ms 16517. Nous supposons l'existence d'un échange plus vaste ; Vannicola était même invité à rejoindre la première édition des décades de Pontigny.

lorsque j'aurai conclu, si je conclurai³⁶⁹ » ; l'allusion concerne, probablement, cette même traduction. Dans les archives d'Arturo Onofri, conservés à la Bibliothèque Nationale de Rome, nous avons retrouvé une lettre inédite de Gide, datée du 22 octobre 1910, qui représente le seul témoignage de cet échange de son côté³⁷⁰. Dans sa missive, l'auteur témoigne d'être à connaissance de la traduction de Vannicola : « Combien j'aurais aimé pouvoir relire avec vous la traduction de *L'Immoraliste* que vous m'annoncez enfin prochaine ! » écrit Gide, en laissant entendre que la traduction serait presque en voie de publication, et en démontrant encore une fois l'intérêt et le suivi assurés par Gide à ses publications italiennes. Le parcours éditorial de cet *Immoraliste* traduit par Vannicola, ainsi que les raisons d'interruption du projet, demeurent mystérieux. En revanche, en 1912 paraît, dans la traduction de Arturo Onofri et sous la direction de Vannicola, *Viaggio sull'oceano patetico*, premier mouvement du *Voyage d'Urien*³⁷¹. La lettre de Gide retrouvée à Rome contient également l'allusion à ce projet³⁷². Un billet de remerciement inédit de Gide à Onofri³⁷³, que nous avons également trouvé à Rome, nous fait supposer l'existence d'un échange plus large entre Gide et son deuxième traducteur ; cet échange a malheureusement été perdu.

Au cours de 1912, le rapport entre les deux écrivains se poursuit avec de différentes rencontres à Florence³⁷⁴ et à Paris³⁷⁵. À cette époque remonte également le beau portrait

³⁶⁹ Lettre de Giuseppe Vannicola à Aldo de Rinaldis du 12 septembre 1910, in Ferdinando Gerra, *op. cit.*, p. 126. « Due risposte e, insieme, la lettera di Vallette e di Gide che dovrò fornire all'editore quando avrò combinato – se combinerò ».

³⁷⁰ Le nomadisme de Vannicola, qui se déplace constamment entre Rome, Albano Laziale et d'autres localités, provoque des difficultés de communication ; pour cette raison Gide envoie la missive adressée à l'ami chez Onofri.

³⁷¹ La traduction paraît dans la série *Prose*, homonyme de son ancienne revue, que Vannicola crée à Florence en 1911 pour l'éditeur Baldoni, dans la perspective de publier les œuvres d'auteurs contemporains italiens et étrangers, inédites ou non traduites en italien. *Viaggio sull'oceano patetico* est le quatrième volume de la série. Après cette traduction, en 1913, Arturo Onofri, consacre à Gide un long article.

³⁷² Cf. Lettre d'André Gide à Giuseppe Vannicola du 22 octobre 1910, Fonds Arturo Onofri, Bibliothèque Nationale de Rome, A.12.60. « Oui, j'accepte bien volontiers sa proposition, dès l'instant qu'il m'est recommandé par vous. Mais il est bien entendre qu'il ne s'agit ici que d'une publication en revue, et d'un fragment d'ouvrage – car sinon il me faudrait en référer à mon éditeur – l'ouvrage n'appartenant plus à moi seul ».

³⁷³ Lettre d'André Gide à Arturo Onofri du 14 octobre 1913, A.23.47, Fonds Onofri, Bibliothèque Nationale de Rome.

³⁷⁴ Cf. la lettre d'André Gide à Jacques Copeau, 12 mars 1912, *Corr. Copeau*, I, p. 579-580. « Je vois chaque jour Vannicola ; je souhaite que vous le connaissiez ; c'est un tendre pulcinello avec qui il y a

de Vannicola que Gide nous laisse dans son *Journal* : « Vannicola ; sa face de tendre Pulcinello ; sa manie, quand il paie, de garder pour lui le cuivre et de laisser en pourboire l'argent. Noué comme un cep ; amoureux comme un pampre³⁷⁶ ». Gide nous décrit d'une façon très efficace la tristesse amère qui rapproche Vannicola du masque de Pulcinella (mais avec plus de tendresse que de tromperie) et l'attachement presque amoureux de son ami pour la vie. Si Vannicola introduit Gide dans les cercles florentins et romains, Gide à son tour encourage Vannicola à entrer en correspondance avec les écrivains français, notamment André Ruyters³⁷⁷ et à Jacques Copeau³⁷⁸, et fait publier dans *La Nrf* l'éloge funèbre de Giovanni Pascoli écrit par Vannicola³⁷⁹.

Ce rapport d'amitié et de collaboration s'enrichit d'une dernière rencontre à Florence en 1913³⁸⁰.

moyen de s'entendre ; un échappé de Dostoïewsky ; dans peu d'années ce ne sera plus qu'une épave, genre Marmeladof! vous l'aimeriez ».

³⁷⁵ Cf. André Gide, *II*, 22 novembre 1912, p. 738. « En rentrant je trouve un mot de Vannicola qui m'annonce son arrivée. Que vient-il faire à Paris, ce malheureux ? Je lui écris aussitôt que j'irai déjeuner avec lui demain matin. Désolé cependant d'écorner une journée que j'espérais pouvoir donner toute au travail ».

³⁷⁶ André Gide, *II*, p. 692. Le portrait se trouve dans l'un des feuillets non datés, mais il est possible de confirmer la date grâce aux proximités textuelles avec la lettre qu'on vient de citer.

³⁷⁷ Cf. par exemple la lettre d'André Gide à André Ruyters du 23 mars 1912 in André Gide – André Ruyters, *Correspondance (1895-1950)*, Claude Martin et Victor Martin-Schmets (éds.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, *II*, p. 110 : « Vannicola m'annonçait hier qu'il a achevé la traduction du *Lucullus* : il va te l'écrire ». Le texte en question est *Le Souper chez Lucullus, dialogue moral*, paru dans *L'Ermitage* en octobre 1901 ; malheureusement, nous n'avons pu retrouver d'autres informations sur cette traduction, probablement parue dans une revue, mais cette lettre fait présumer l'existence d'un échange entre Vannicola et Ruyters.

³⁷⁸ Copeau, qui devrait rejoindre Gide à Florence, termine l'une de ses lettres par ces mots : « saluez de ma part le bon Vannicola, que je me sens destiné à aimer » (Lettre de Jacques Copeau à Gide, 19 mars 1912, *Corr. Copeau*, I, p. 581-582). Gide répond que « Vannicola a été fort ému des deux lignes pour lui dans votre lettre » (Lettre de Gide à Jacques Copeau, 21 mars 1912, *Ibid.*, p. 583-585) ; mais Copeau ne fera pas le voyage.

³⁷⁹ Giuseppe Vannicola, « Giovanni Pascoli », *La Nouvelle Revue française*, IV, 41, 1^{er} mai 1912, p. 888-890. L'article est annoncé dans une lettre de Gide à Jacques Copeau : « Voici cette note, cher vieux [...] un peu banale, mais de bonne volonté. Inutile naturellement de renvoyer les épreuves », *Corr. Copeau*, I, p. 473.

³⁸⁰ La fréquentation est confirmée par Henri Ghéon qui, une fois quitté Gide avec lequel il voyageait, l'informe des dernières rencontres faites : « Trouvé ivre Vannicola, Tancleta épris du Suédois, la Géorgienne remplacée par une jeune miss du plus beau teint (absence seulement passagère) et la dernière nouvelle est le passage de Semenoff et de son ami qui ont tout cassé au Lapi avant de filer en Russie ». Lettre d'Henri Ghéon à André Gide, 8 mai 1913, *Corr. Ghéon*, II, p. 821-822. Pendant ce même séjour, Gide intervient dans *La Voce* pour défendre Vannicola.

Le 10 août 1915, Vannicola meurt soudainement, dans la misère, à Capri³⁸¹ ; dans un recueil paru en sa mémoire, André Gide, lui dédie un souvenir amical, affectueux et émouvant :

La promenade s'est terminée dans les larmes. Une vallée d'abord souriante de fleurs et sonore de chants d'oiseaux qui s'étrécit bientôt et se désole : et le pèlerin qui s'acheminait au matin plus joyeux que l'oiseau, plus insoucieux que la fleur, n'ayant plus pour compagnon que l'angoisse, désespéré, succombe avant le soir. Vannicola! Je voudrais que mon cœur n'évoquât le souvenir que de ton accueil, de ton rire et de ta fantaisie. N'as-tu pas été pour moi le premier compagnon sur cette terre italienne si belle et prodigue de sa beauté ? J'oubliais près de toi tout ce qui n'est pas poésie. Il n'était rien d'exquis dont ton avidité ne sut s'éprendre et tu faisais ferveur de tout. Cher imprudent ami qui ne connaissait pas la réserve, pensais-tu te faire un trésor de ce que tu dépensais follement ? Tu croyais, excessif en tout, et parce que l'œuvre d'art t'apportait un excessif plaisir, que l'art lui-même est un excès et s'obtient par intempérance, mais il est fait de réserve ; tu n'allumais que ton bûcher. D'année en année, je te retrouvais un peu plus courbé ; ton rire devenait plus spasmodique, ton exaltation moins spontanée et ta ferveur plus ténébreuse. Pauvre ami douloureux qui sut garder une âme enfantine, dans un corps surmené, déjeté de douleurs et plié par le poids de la vie, tes écrits les plus tristes ne sont pas aussi pathétiques que ta misérable agonie. Que du moins, avec quelques fidèles, j'apporte sur ta tombe comme un hommage à ton grand cœur, ce témoignage de mon amicale piété³⁸².

3.3.3.2. « *Il sentimento di tutto il simultaneo* » : deux articles de Giuseppe Vannicola (et un article de Raffaello Piccoli) sur André Gide

Sur le fond de cette amitié, Giuseppe Vannicola est l'un des plus actifs commentateurs de l'œuvre de Gide à cette époque. Dans un premier temps, le lien avec Gide est constitué par Oscar Wilde : Vannicola cite Gide dans deux articles au sujet de l'auteur anglais, l'un en sa défense³⁸³, l'autre concernant une anecdote tout à fait bizarre³⁸⁴. Mais la lecture de

³⁸¹ Un petit mystère entoure sa sépulture : cf. Sergio Lambiase, « Dansysmo a Capri », in Lea Vergine, *Capri 1905-1940. Frammenti postumi*, Milan, Il Saggiatore, 2018, p. 101 : « quanto a Vannicola, il suo corpo sparisce dopo qualche anno dal camposanto dell'Isola, nonostante le affettuose ricerche di Cerio »,

³⁸² André Gide in *Vannicola ultimo bohémien d'Italia*, Napoli, Casella, 1923, p. 15.

³⁸³ Giuseppe Vannicola, « Oscar Wilde e l'edonismo », *La colonia della salute*, I, 11, 5 novembre 1913, p. 496-503. Il s'agit du magazine de la maison de soins dans laquelle l'écrivain est en train de séjourner, la Colonia Arnaldi, qui se situe à Uscio, près de Gênes, avec une succursale dans le couvent de Santa Maria ad Nives de Palazzolo (Albano Laziale) entre 1915 et 1920. Le premier numéro de la revue *La colonia della salute* date du 5 décembre 1912. Vannicola va réutiliser cet article en introduction à sa traduction italienne de deux contes de Wilde, cf. Oscar Wilde, *Il fantasma di Canterville e Il delitto di Lord Savile*, Genova, Formiggini, 1914.

³⁸⁴ Cf. Giuseppe Vannicola, « Il segreto di Oscar Wilde », *Il Mattino*, 15-16 août 1915. Il s'agit du dernier article écrit par Vannicola juste avant sa mort, paru posthume. Vannicola raconte avoir participé, en 1905, à une séance de spiritisme chez Gide, à la présence de Théo Van Rysselberghe et d'une dame ; l'idée, née « *per celia* », était d'entrer en contact avec l'âme de l'écrivain anglais. L'âme de Wilde, à cette occasion,

l'œuvre de Gide faite par Vannicola est à retrouver dans les deux articles critiques qu'il lui consacre dans *La Vita letteraria* (1909) et dans *La Voce* (1912).

Nous allons rapprocher à ces deux interventions de Vannicola un troisième article, signé par Raffaello Piccoli dans *L'Anima*, l'une des revues satellites de *La Voce*. L'article date de 1911 ; se situe donc entre les deux articles de Vannicola, avec lesquels montre des affinités évidentes.

L'article de *La Vita letteraria*, est l'un des plus longs parus sur Gide avant la Première Guerre. Vannicola demande l'aide de Gide lui-même pour sa rédaction : le 2 février 1909, Gide écrit à Jean Schlumberger qu'il veut le consulter « à propos [...] des notes à envoyer à Vannicola qui proposait de faire un article pour un journal italien³⁸⁵ ». La lecture de Vannicola part des *Nourritures terrestres* : l'invitation à « jeter le livre » devient, dans son discours, le symbole d'un véritable nomadisme intellectuel et littéraire, qui amène Gide à changer continuellement ses perspectives et ses modalités de création. Cette tendance est associée au cosmopolitisme de l'auteur, un nomadisme intellectuel qui s'oppose au nationalisme ; à ce propos, Vannicola cite, probablement pour la première fois en Italie, la polémique Gide-Barrès qui dure déjà depuis le célèbre article de Gide paru en 1898³⁸⁶.

Chaque livre d'André Gide est une évasion du livre précédent. En opposition au nationalisme de Maurice Barrès, fondé sur le déterminisme du terroir et ses morts, il vise à s'émanciper de son environnement, en suivant un parcours de plus en plus personnel, à ne pas lier son désir et sa joie à aucun objet, en souhaitant l'avènement d'un état nomade, où l'homme n'aura plus de propriétés sur la terre ni un endroit où reposer sa tête³⁸⁷.

aurait répondu à quelques questions posées par les personnes présentes, autour du sens de la vie, du monde ultra-terrain et, même, autour de l'œuvre de Vannicola. Nous n'avons retrouvé aucun témoignage de cet épisode du côté de Gide.

³⁸⁵ Lettre d'André Gide à Jean Schlumberger, 2 février 1909, *Corr. Schlumberger*, p. 155.

³⁸⁶ André Gide, « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès », *L'Ermitage*, février 1898, p. 81-88, maintenant dans *EC*, p. 4.

³⁸⁷ Giuseppe Vannicola, « André Gide », *La vita letteraria*, VI, 11, novembre 1909, p. 270. « Ogni libro di André Gide è un'evasione dal libro precedente. In opposizione al nazionalismo di Maurice Barrès, fondato sul determinismo della terra e dei suoi morti, egli tende ad emanciparsi sempre più dall'ambiente per una carriera sempre più personale, a non localizzare in alcuna cosa il suo desiderio e la sua gioia, augurando l'avvento di uno stato nomade in cui l'uomo non avrà più possedimenti sulla terra, né luogo ove riposare la testa ».

La deuxième partie de cette citation reprend presque mot à mot un passage de « Morale chrétienne », un texte intégré dans les notes de Gide sur *Littérature et morale*³⁸⁸ ; Vannicola avait sûrement pu lire l'ouvrage, paru pour la première fois aux Éditions du Mercure de France en 1897, sous le titre de *Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*³⁸⁹, et l'utilise largement dans l'article de 1909. Le nomadisme de Gide est commenté également par la citation d'un passage tiré de l'*Invitation au voyage* de Charles Baudelaire : « Voir sur ces canaux / dormir des vaisseaux / dont l'humeur est vagabonde ». L'allusion maritime sert à Vannicola pour introduire l'analyse du *Voyage d'Urien*, histoire d'un « voyage symbolique³⁹⁰ » aux débouchés ironiques sur le manque de sens de la vie. Comme Lucini, Vannicola entrevoit le changement de ton de l'écrivain français par rapport au sérieux des symbolistes qui le précèdent ; il souligne la conclusion démystifiante du livre, où l'auteur déclare que le voyage était fictif, une distraction du sérieux et tragique de la vie.

Vannicola établit un parcours d'évolution cohérent du *Voyage d'Urien* à *Paludes* et aux *Nourritures terrestres* : chaque œuvre représente une posture face à la vie et chaque posture différente peut coexister avec les autres : « Après avoir éveillé une idée et l'avoir poussée jusqu'au paradoxe, Gide tout d'un coup en rit ; mais le rire, peu à peu, agonise étouffé dans une angoisse muette, dans le secret de laquelle une autre idée se réveille déjà, une idée qui est le contraire de la précédente³⁹¹ ». Vannicola remarque l'attitude gidienne à une complexité qui implique la coexistence des contraires et décrit cette attitude à travers une comparaison musicale : « la transition de ce rire d'une pensée à son contraire est tragique. C'est une modulation à la mode de Schumann, une blague psychique courte et aiguë³⁹² ». Cette comparaison avec Robert Schumann est également reprise quelques lignes plus loin : l'ironie de Gide est « une ironie raffinée et

³⁸⁸ Cf. André Gide, *Ji*, p. 260 : « Moins ensevelies, elles [les paroles du Christ] paraîtront plus dramatiquement, niant enfin la famille [...] tirant l'homme lui-même de son milieu pour une carrière personnelle et en lui enseignant [...] à n'avoir plus de possessions sur terre, plus de lieu où reposer sa tête ».

³⁸⁹ Le texte est publié à nouveau en annexes à la première édition du *Prométhée mal enchaîné* (Mercure de France, 1899). Nous avançons l'hypothèse que Vannicola ait lu cette deuxième édition, en raison de l'absence de l'édition 1897 dans la bibliographie qu'il publie en annexe à son deuxième article.

³⁹⁰ Giuseppe Vannicola, « André Gide », *La vita letteraria*, VI, 11, novembre 1909, p. 270. « Viaggio simbolico ».

³⁹¹ *Ibid.*, p. 271. « André Gide, dopo di aver svegliata e spinta fino ad un'altezza paradossale e logica un'idea, improvvisamente ne ride d'un riso che a grado a grado agonizza soffocato in un'angoscia muta, nel cui segreto già si sveglia un'altra idea, l'opposta della precedente ».

³⁹² *Ibidem*. « La transizione di questo riso tra un pensiero e il suo antipodo, è tragica. È una modulazione alla Schumann, uno scherzo psichico acuto e breve ».

profondément sérieuse. Il ne s'agit pas du scepticisme insistant de Laforgue ou de Heine ; mais de l'ironie profonde de Robert Schumann³⁹³ ». Vannicola affirme ici de préférer l'ironie de Gide à deux écrivains qu'il admire et que, surtout Laforgue, sont parmi ses sources principales d'inspiration. La comparaison avec le compositeur allemand, qui a peut-être été suggérée par Gide lui-même³⁹⁴, est expliquée ultérieurement par la suite : « comme Schumann, André Gide possède le secret de renfermer un entier drame psychique dans la cadence d'une phrase, dans la variation d'un rythme, dans la nuance d'un sous-entendu³⁹⁵ ». Le rapprochement entre Gide et Schumann est un élément cohérent avec la ligne de lecture de Vannicola : celle d'un art qui dépasse les suggestions presque mystiques du symbolisme, pour aller vers une recherche plus psychologique.

Les œuvres de Gide composent ainsi « un vaste paysage de sensations matérielles et abstraites³⁹⁶ », dans lequel chaque élément joue son rôle ; ensuite, Vannicola donne une liste des titres parus. L'auteur italien démontre être bien conscient des réactions suscitées par les œuvres de son confrère lorsqu'il affirme que « l'œuvre de Gide a pu être accusée facilement d'intentions décadentes³⁹⁷ », et, en même temps, d'être obscur et incompréhensible. Vannicola défend l'auteur français de ces accusations, en expliquant que la complexité de son écriture n'est qu'un refus des « modes littéraires ». Dans une note en bas de page, il précise que le refus des modes et la recherche d'un détachement élitiste, qui amène l'écrivain à ne pas être toujours compréhensible, correspond à la volonté de Gide de sauvegarder la qualité de l'art, contre sa dégradation dans la culture de

³⁹³ *Ibid.*, p. 272. « Un'ironia raffinata e profondamente seria. Non lo scetticismo insistente di Laforgue o di Heine ; ma l'ironia patetica di Roberto Schumann ».

³⁹⁴ Gide lui-même affirme son affinité avec Schuman, en le situant, en 1894, parmi « les personnalités dont s'est formée la mienne », seul parmi les musiciens à côté de Bach et de Chopin, cf. *II*, p. 196. Comme Pierre Masson le rappelle, « Schumann est l'un des musiciens qui impressionnent le plus le jeune Gide », « Notes » in *André Walter. Cahiers et poésies*, in *RRI*, p. 1250. Le compositeur est cité à plusieurs reprises dans le *Journal* : « *Le Ende vom Lied* de Schumann m'a fait une impression profonde qui durera longtemps », *II*, p. 37 ; « la joie de Schumann est fébrile et qu'on sent qui vient entre deux sanglots », *II*, p. 175. Dans de différents passages, Gide déclare étudier Schumann, tout comme Chopin (voir notamment *II*, p. 163 ; *II*, p. 278 ; *II*, p. 787). À partir des années vingt, Gide commencera à éprouver une certaine fatigue face à sa musique, mais il n'arrêtera pas de l'étudier et d'élaborer un jugement (voir, en ce sens, *III*, p. 18 ; *III*, p. 90 ; *III*, p. 115 ; *III*, p. 330).

³⁹⁵ *Ibidem*. « Come Schumann, André Gide possiede il segreto di racchiudere tutto un dramma psichico nella cadenza di una frase, nella variazione di un ritmo, nella gradazione d'un sottinteso ».

³⁹⁶ Giuseppe Vannicola, « André Gide », *La vita letteraria*, VI, 11, novembre 1909, p. 272. « Un vasto paesaggio di sensazioni materiali e astratte ».

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 273. « L'opera del Gide ha potuto facilmente essere accusata d'intenzioni decadenti ».

masse ; à ce propos, Vannicola cite un passage, tiré de l'une des lettres perdues que Gide lui avait adressées, sur la ligne esthétique de *La Nrf*.

Si généreux qui soit parfois l'effort de démocratisation (encore que son désintéressement me laisse le plus souvent bien sceptique) il présente aujourd'hui pour l'art des dangers encore grandissants. La qualité est en raison inverse de la quantité ; et de nos jours la diffusion de la culture, en vue d'un très douteux progrès, nuit à la perfection de la culture de quelques-uns. Quand elle ne s'y oppose pas complètement. En art du moins (et en plus d'une autre partie) ces quelques-uns rares seuls importent ; ils sont ce que l'Évangile appelait « le sel de la terre » – et dont il disait « si le sel perd sa saveur, avec quoi la lui rendra-t-on ? » – le désir d'atteindre le peuple – ou plus exactement : le grand nombre – ou plus ennuyeusement : le désir d'un *profit*, de la gloire (si j'ose employer ici ce mot) la plus immédiate et la plus bruyante, encourage une sorte de surenchère, contrainte de parler plus vite, ou plus haut, ou plus fort, ceux qui tiennent par-dessus tout à être *aussitôt* entendus de beaucoup. – Le journalisme tue le livre, le cinématographe tue le théâtre, l'affiche tue le tableau et le suffrage universel nous étrangle tous. On a découvert cette solution : « faire du journal, du cinématographe, de l'affiche, une œuvre d'art », répandre l'art dans les rues, travailler non plus à sa perfection mais à sa diffusion. Les artistes qui se groupent ici estiment qu'il n'est pas pire erreur ! – Et, de même qu'en faisant descendre la culture à la portée du plus grand nombre, on l'avilit *sans profit pour ce plus grand nombre...* de même et ainsi de suite!... La revue que voici est une œuvre de réaction. Nulle prétention, de la part de ses collaborateurs, de se retirer loin de la vie, à la manière parnassienne – mais bien de se préserver de cette corruption qui amène le besoin de l'assentiment du plus grand nombre. Cela ne va pas sans un peu de vertu. C'est donc au petit nombre des « honnêtes gens » qu'elle s'adresse, au petit nombre de ceux qui...oh! ce mot « d'honnêtes gens » devrait suffire ; que ne peut-il tout exprimer!...³⁹⁸

Cette lettre, qui a l'air d'une présentation de la revue lors de sa parution (« la revue que voici »...), veut jeter un pont vers Vannicola et ses confrères, pour une conception élitiste de l'art qui puisse le protéger de la marchandisation. Il ne s'agit plus de renfermer l'écrivain dans sa tour d'ivoire, mais d'ouvrir les yeux sur la réalité et sur les hommes sans pour autant renoncer à la qualité des œuvres. Par cette lettre, Gide rentre dans le vif d'un débat qui occupe les esprits de la culture européenne en ces années ; nous pouvons affirmer qu'il trouve dans Vannicola et son entourage ses correspondants idéaux. Contre la massification, Gide recherche un art qui puisse exprimer « une philosophie et une esthétique particulières », ainsi qu'« une ironie particulière – un “drôle” très personnel³⁹⁹ ».

³⁹⁸ Lettre d'André Gide à Giuseppe Vannicola, citée *ibid.*, p. 274.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 273. « Quel che forma lo stile dell'opera d'arte è ch'essa tende a rivelare una filosofia ed un'estetica particolari. André Gide vi ha aggiunto un'ironia particolare – un “drôle” affatto personale ». Dans ces lignes et dans celles qui s'en suivent, Vannicola ne fait que paraphraser les mots de Gide en *Littérature et morale*, Cf. *II*, p. 251-258.

Le ton de Vannicola est vif, presque polémique : en accord avec l'écrivain, Vannicola ne se limite pas à présenter l'auteur à un public nouveau. Si ses analyses critiques sont très perspicaces, il utilise également son article pour éclaircir les positions de Gide sur les différents éléments du débat international, en lui permettant de s'exprimer sur la scène culturelle italienne.

En 1911 Raffaello Piccoli⁴⁰⁰, dans les pages de *L'Anima*, une revue satellite de *La Voce*, publie un article monographique sur Gide, qu'il affirme apprécier « pour ce qu'il pense, mais [...] encore plus pour ce qu'il laisse penser⁴⁰¹ ». Influencé par le premier article de Vannicola, auquel il fait explicitement référence⁴⁰², Piccoli entame son parcours avec le débat sur le nationalisme et sur l'enracinement qui oppose Gide à Barrès⁴⁰³. Il affirme que l'art gidien n'est pas un reniement, mais un dépassement de la poétique barrésienne. Il illustre la dichotomie entre enracinement dans la tradition et révolution ; entre l'une et l'autre, Piccoli affirme vouloir trouver une troisième voie, qui se situe entre une puissance d'allure nietzschéenne et une nécessité d'ordre supérieur. Cette troisième voie est la voie de la « vie »⁴⁰⁴ et a été trouvée et suivie par Gide : « la nécessité à laquelle Barrès veut se soumettre, est l'un des visages de la vérité ; l'autre est la liberté, que les révolutionnaires adorent. Mais le dieu de Gide est un charmant bifront, qui s'appelle Vie⁴⁰⁵ ». Raffaello Piccoli reconnaît dans l'œuvre de Gide la solution du conflit entre « tradition » et « révolution » ou, si l'on préfère, entre « classiques » et « modernes » : il arrive à synthétiser chaque nouvelle expérience et chaque nouveauté

⁴⁰⁰ Jeune intellectuel de Vicenza, il est lié au groupe florentin depuis l'époque du *Leonardo*. Dans une lettre de Giuseppe Prezzolini qui remonte à 1903, on peut lire une description de Piccoli qui pourrait bien représenter de nombreux intellectuels de l'époque : « È giovanissimo, ed ha, come ti dissi, troppo le tendenze e i gusti dei suoi tempi. Socialista intransigente in famiglia [...] d'annunziano per nascita (ha 16 anni), si occupa di poeti italiani antichi e contemporanei. Ha letto Baudelaire e Maeterlinck. Pronto ad ammirare, pronto a concedersi, pronto a variare. [...] Scrive versi ma non si dice poeta ». Giovanni Papini – Giuseppe Prezzolini, *Carteggio*, I, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 265. L'article s'articule sur cinq pages et demie, il débute par une brève introduction et se développe ensuite sur trois parties.

⁴⁰¹ Raffaello Piccoli, « André Gide », *L'Anima*, I, 7, juillet 1911, p. 204. « Io l'amo assai per qual ch'egli pensa, ma gli son più grato ancora per quel che lascia pensare ».

⁴⁰² *Ibidem* : « Un ammiratore e amico di Gide, Vannicola, ha veduto in lui l'antitesi di Maurice Barrès ».

⁴⁰³ Il démontre avoir lu aussi les textes de Gide, car il en donne un résumé critique beaucoup plus détaillé par rapport aux courtes citations de Vannicola.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 205. « Parola umile e grande, significa libertà davvero senza confini, ma fin dove giunge una effettuale, non immaginaria, potenza ; significa necessità che domina questa potenza ».

⁴⁰⁵ *Ibidem*. « La necessità, cui il Barrès vuol sottomettersi, è una faccia della verità ; la libertà, che i rivoluzionari adorano, è l'altra. Ma il dio del Gide è una bella erma bifronte, che ha nome Vita ».

sans pourtant abandonner ses expériences précédentes. De la coexistence des opposés à l'équilibre entre liberté et nécessité, à l'importance de la contrainte en art, Piccoli reprend de nombreuses thématiques affrontées par Gide dans *Prétextes* et propose un parcours chronologique des œuvres, des *Cahiers d'André Walter* à *Isabelle*. Les opinions exprimées par Piccoli rappellent l'article de Vannicola, mais elles sont également influencées par le milieu *vociano*, qui voit dans les premiers ouvrages des expressions immatures : dans les *Cahiers d'André Walter*, Piccoli voit une « figuration de ce que seraient les derniers (ouvrages) [...], mais il en a fait amende⁴⁰⁶ », *Le voyage d'Urien*, *Prométhée*, *Philoctète*. L'œuvre la plus importante de cette première période est, à son avis, *Les Nourritures terrestres*, « que D'Annunzio a utilisées si adroitement⁴⁰⁷ » ; Piccoli reconnaît chez Gide une grande sensibilité, et la capacité de la transformer en images ; en revanche, dans les ouvrages les plus structurés « sa pensée est toujours confuse⁴⁰⁸ ». Il interprète *Amyntas* comme l'expression d'un orientalisme porté à l'extrême et *L'Immoraliste* comme « l'ultime effort pour organiser dans une œuvre définie un tourment long et dispersif⁴⁰⁹ ». Si Piccoli lit les premiers ouvrages de Gide comme les dernières séquelles de l'époque décadente, les œuvres suivantes, des « livres admirables, deux drames et deux romans⁴¹⁰ » (*Saül*, *Roi Candaule*, *La porte étroite* et *Isabelle*) suscitent son attention. Il y reconnaît l'union de solidité formelle⁴¹¹ et d'adhésion à la vie qui, d'après le regard moderne, font la valeur de l'œuvre de Gide. Dans les deux drames, il reconnaît la « mesure tranquille, ordonnée et contenue⁴¹² » qui caractérise la personnalité de Gide ; dans les personnages des romans, « le frémissement de la vie est immédiatement transmis⁴¹³ » : il reconnaît, encore une fois, une « nécessité interne » à l'écriture gidienne qui engendre le *pathos* tout en gardant un ton mesuré et limpide. Cette recherche stylistique s'accompagne d'une « discipline intérieure » dans la quête des

⁴⁰⁶ *Ibidem*. « Una figurazione di ciò che saranno gli ultimi [...] ma ne ha fatto ammenda ».

⁴⁰⁷ *Ibidem*. « Di cui ha fatto così sapiente uso Gabriele D'Annunzio ».

⁴⁰⁸ *Ibidem*. « Il suo pensiero è sempre vago ».

⁴⁰⁹ *Ibidem*. « L'estremo sforzo per organizzare in una opera definita uno sparso e ormai lungo tormento ».

⁴¹⁰ *Ibidem*. « Ammirabili opere, due drammi e due romanzi ».

⁴¹¹ *Ibidem*. « Pensa solido e scrive nitido ».

⁴¹² *Ibidem*. « Ma qui tutto è tranquilla e ordinata e contenta misura, il dramma vive egualmente, senza sussulti, in tutte le scene e in tutte le parole, al modo degli antichi ».

⁴¹³ *Ibidem*. « Passa immediatamente il fremito della vita ».

sensations, « dans un temps où tout le monde cherche une loi qui les gouverne de l'extérieur⁴¹⁴ ».

Tout en s'inspirant à l'article de Vannicola de 1909, Piccoli, plus jeune que lui, apporte des nouveautés au discours critique, tel que le propos sur l'équilibre et la « nécessité » de l'écriture gidienne, des caractères classiques qui situent sa lecture dans une vision désormais pleinement post-décadente. Ces éléments seront repris, à son tour, par Vannicola dans son deuxième article de 1912. Cette circularité des propos et des idées nous démontre l'existence d'« opinions communes » au sujet d'André Gide entre les différents intellectuels et revues du cercle de *La Voce*, fruit des échanges entre les intellectuels, ainsi que du partage de leurs lectures.

Le regard critique de Vannicola se développe ultérieurement dans le deuxième article qu'il publie, en 1912, dans les pages de *La Voce*, en première et deuxième page, sur cinq colonnes ; il reprend plusieurs aspects du texte de 1909, mais il propose également de nouvelles réflexions : au cours de ces trois ans, Vannicola a continué à suivre le travail de Gide et il a approfondi son analyse critique. Il entame le discours, encore une fois, en évoquant la querelle Gide-Barrès et en reprenant l'image du « navire d'humeur vagabonde », qu'il avait déjà utilisée, mais sans expliciter l'allusion à Baudelaire : « André Gide est un navire d'humeur vagabonde, toujours prêt à hisser la voile vers une nature exotique. Rien ne vaut à le retenir. Même chacun de ses livres est une évasion du livre précédent⁴¹⁵ ». Le caractère gidien de complexité, le besoin de détachement du contexte d'origine et la tendance à voyager, à se construire à travers la confrontation au monde, se projettent également sur le domaine littéraire et stylistique. Vannicola affirme que chacune des œuvres de Gide constitue une évasion des œuvres précédentes, dans une recherche stylistique qui refuse l'appartenance *a priori* à une tradition ou à un genre, qui envisage l'exploration de toutes les possibilités expressives. En empruntant, encore une fois, les mots de *Littérature et morale*, il explique que cette écriture protéiforme vise à l'expression d'une « morale particulière ».

⁴¹⁴ *Ibidem*. « In un tempo in cui tutti cercano una grande legge che i governi da fuori ».

⁴¹⁵ Giuseppe Vannicola, « André Gide », *La Voce*, IV, 18, 2 mai 1912, p. 803. « André Gide è un naviglio dall'umore vagabondo, sempre pronto ad issare la vela per un'esotica natura. Nulla vale a trattenerlo. Perfino ogni suo libro è un'evasione dal libro precedente ».

Non pas l'élasticité, qui, de toutes les inerties est la pire ; mais ce que pour les champs s'appelle culture alternée. [...] Chacun de ses livres tend à montrer une esthétique et une morale particulières. Pour qualifier son œuvre, il n'existe pas d'épithètes définitives, tellement – en ne pas voulant se limiter – il trace de soi une figure flottante. Il est un « voyage » continu vers l'imprévu et dans lequel l'auteur porte avec soi ses biens « comme les femmes de l'Orient pâle sur elles leur complète fortune »⁴¹⁶.

La citation entre guillemets, tirée des *Nourritures terrestres*, qui n'apparaît pas dans l'article de 1909, représente bien l'intuition de Vannicola sur Gide : il porte toujours sur soi ses expériences et ses œuvres précédentes, les éléments ne se dispersent pas au long du chemin, il change de forme et de style tout en gardant ses réalisations précédentes.

Vannicola explique que l'évolution de l'art de Gide est toujours due à une « nécessité de l'écriture » : « la valeur de son œuvre est surtout de ne pas dire que ce qu'il a besoin de dire⁴¹⁷ ». Cette nécessité se reflète aussi dans le langage de l'écrivain, thématique nouvelle par rapport à l'article paru trois ans auparavant. Selon l'analyse de Vannicola, la nécessité fondamentale qui sous-entend à l'écriture amène l'auteur à ne pas jouer avec les mots ; il garde une forme de respect vis-à-vis de la langue utilisée en tant qu'instrument, avec un but précis⁴¹⁸. En soulignant cette attitude envers la langue, Vannicola montre un aspect qui rapproche l'auteur français du contexte *vociano* plus en général : si « pour Prezzolini, homme pratique, la langue n'est que véhicule de communication⁴¹⁹ », pour les écrivains qui l'entourent, la langue est surtout un instrument expressif. En ce domaine, les écrivains conduisent une recherche qui, dans un « équilibre instable entre emphase et sobriété⁴²⁰ » et même, parfois, avec des dérives expressionnistes, vise une langue efficace, douée de sens, qui s'éloigne de tout esthétisme. Vannicola remarque des caractères similaires dans la langue de Gide, comme le démontre le passage suivant.

Il n'aime pas les mots pour leur esthétique individuelle, caractérisée par les éléments de la rareté et de la sonorité ; il ne les aime pas, comme D'Annunzio, par exemple, pour la

⁴¹⁶ *Ibidem*. « Ogni suo libro tende a mostrare un'estetica e una morale particolari. Per qualificare l'opera sua non esistono epiteti definitivi, tanto a forza di non volersi limitare egli traccia di sé la più fluttuante figura. È un continuo "viaggio" verso l'imprevisto e in cui l'autore porta con sé tutti i suoi beni "comme les femmes de l'Orient pâle sur elles leur complète fortune" ».

⁴¹⁷ *Ibidem*. « Il valore massimo della sua opera consiste nel non dir mai se non quello soltanto che ha da dire ».

⁴¹⁸ *Cf. Ibidem*. « Non giuoca con la materia verbale, ha il rispetto della sua utilità, non l'impiega che per farla servire a qualche disegno ».

⁴¹⁹ Clelia Martignoni, « Sulla letteratura vociana. La riforma dei generi e dello stile », in *Strumenti critici*, 72, 1993, p. 189-203. « Per il pratico Prezzolini la lingua non è altro che veicolo di comunicazione ».

⁴²⁰ *Ibidem*. « Instabile equilibrio tra enfasi e secchezza ».

forme déterminée par les consonantes, pour la couleur, le parfum que les mots peuvent suggérer à nos sens imaginatifs. Il les aime comme de dociles confidentes de sa propre émotion ; et les mots ne perdent rien de ce qu'il leur confie. Pour cette raison, si on écoute attentivement, ils ne parlent que de lui, Gide, même quand il ne dit pas : Je.⁴²¹

L'opposition à l'esthétisme de D'Annunzio est des caractères du cercle de *La Voce*⁴²², à la recherche d'un langage et d'un autobiographisme sincère, expression du moi authentique ; l'art de D'Annunzio, au contraire, est perçu comme une falsification de la réalité. L'opinion de Gide lui-même sur D'Annunzio, d'ailleurs, tout en évoluant au fil des ans, présente des points communs avec l'opinion des écrivains de *La Voce*. Si à l'époque de leur première rencontre à Florence en 1897, l'impression de Gide avait été assez positive⁴²³, l'écrivain français aperçoit bientôt les caractères d'artificialité⁴²⁴ qui l'éloignent de sa sensibilité. L'opposition que Vannicola met en place, au niveau linguistique et stylistique, entre Gide et D'Annunzio, doit être contextualisée en ce cadre : il souligne la distance de D'Annunzio par rapport à l'écriture gidienne qui, au contraire,

⁴²¹ Giuseppe Vannicola, «André Gide», *La Voce*, IV, 18, 2 mai 1912, p. 803. «Egli ama le parole non già per la loro estetica personale di cui la rarità è uno degli elementi, e la sonorità ne è un altro ; non le ama, come D'Annunzio, ad esempio, per la forma determinata dalle consonanti, per il colore, il profumo che le parole possono suggerire ai nostri sensi immaginativi. Le ama come docili confidenti della propria emozione; e le parole non perdono nulla di quanto egli confida loro. Per cui, all'attenta ascoltazione, non parlano che di lui, Gide, anche quando non dice: Io ».

⁴²² On rappelle, par exemple, les mots de Renato Serra, «La Fattura», *La Voce*, III, 14, 6 avril 1911, p. 545-547 : «Che le scritture del D'Annunzio tutte, e massime in prosa, sogliano destare molta più ammirazione che piacere, ognuno può avere imparato dall'esperienza. [...] Prendevamo per un dio impassibile quello che era uno scolaro pieno di bravura. [...] [nella] sua parola [...] non ha luogo né realismo né commozione né afflato panico né natura né senso; se non come ornamento puerile ».

⁴²³ Au cours de leur première rencontre Gide est charmé par D'Annunzio, cf. *Jl*, 28 décembre 1895, p. 206 : «Il est auprès de moi et parle avec une bonne grâce charmante, sans, me semble-t-il, se préoccuper beaucoup de son personnage. Il est petit ; de loin, sa figure paraît ordinaire ou déjà connue, tant, sur lui, rien n'est pour montrer au dehors littérature ni génie. [...] Son regard est un peu froid ; il est un peu cruel peut-être, mais peut-être est-ce l'apparence de sa délicate sensualité qui me le fait ainsi paraître ». Dans une lettre à Marcel Drouin qui remonte à quelques jours après, il écrit : « À Florence, j'ai pu voir assez souvent D'Annunzio ; c'est un vilain monsieur, mais un charmant homme, - condottiere de salon et qui a besoin de beaucoup de talent pour excuse. [...] en Italie on commence contre lui une campagne acharnée, démontrant, avec preuves, qu'il copie et démarque Maeterlinck, Shelley et Flaubert. [...] Il est assez ridicule, après ce que je viens d'en dire, d'avouer que pourtant je l'admire beaucoup » (Lettre à Marcel Drouin, dans *Hommage à André Gide de La Nouvelle Revue française*, Paris, novembre 1951, p. 382). Leur fréquentation à Florence est confirmée par plusieurs notations dans le journal (cf. *Jl*, p. 206-215).

⁴²⁴ Cf. *Jl*, 15 avril 1910, p. 633 : «Hier, déjeuné chez Rouché avec Gabriele D'Annunzio. J'avais commencé par refuser, me souciant assez peu de le revoir ; et je répondis à Rouché que j'avais gardé trop bon souvenir de ma rencontre avec D'Annunzio, il y a quinze ans, pour risquer de gâter ce souvenir en revoyant celui pour le talent de qui je n'avais plus grand estime ». Gide prend part quand même au déjeuner chez Rouché, en trouvant en D'Annunzio « moins de volonté que de calcul ; peu de passion, ou de la froide », *Ibidem*.

ne vise pas à susciter l'étonnement du lecteur à travers des phrases artificieuses ou une complexité formelle recherchée, mais dont le plaisir trouve son origine dans la satisfaction des attentes.

Telle « nécessité » dont l'œuvre de Gide est imprégnée est la source de toutes ses vertus. Aucune spéculation stylistique ; mais une fidélité perpétuelle à l'émotion, jusqu'à fixer les rythmes de la mobilité la plus hésitante. La distinction est limpide et frémissante, comme à travers un voile de chaleur, l'*émotion* du paysage apparaît plus subtile et claire. Chaque phrase entre à sa place avec précision, imprégnée de nécessité ; et, bien que son apparition soit émouvante, cet effet n'est pas produit par l'*inattendu*. Si je tressaille, c'est parce que je sens jusqu'à quel point mon attente est satisfaite⁴²⁵.

Vannicola oppose à l'écriture artificieuse de D'Annunzio celle qu'on pourrait appeler l'« harmonie classique » des textes gidiens, si l'on suit la définition de classicisme que Gide lui-même donnera en 1921 dans l'un des *Billets à Angèle*⁴²⁶. Aux expressions exubérantes du romantisme, Gide oppose un classicisme formel, culte de la sobriété, de l'essentialité et de l'équilibre, qui doit être accompagné d'un « romantisme intérieur », exprimé par des formes mesurées, contrôlées, et – par conséquent – plus efficaces et incisives. Il envisage un classicisme moderne, non basé sur des canons formels stricts, mais qui trouve sa réussite dans l'union de l'élégance et de la concentration expressive. L'œuvre d'art est un organisme complexe, construit en équilibre, avec l'intégration de tout ce qui est humain⁴²⁷. Si le classicisme en tant que retour au passé et à de strictes règles de composition est l'un des aspects contre lesquels les *vocianti* se battent, il est vrai

⁴²⁵ Giuseppe Vannicola, « André Gide », *La Voce*, IV, 18, 2 mai 1912, p. 803. « Tale 'necessità' di cui è pregna l'opera del Gide, è la sorgiva di tutte le sue virtù. Nessuna speculazione stilistica; ma una fedeltà perpetua all'emozione, fino a fissare i ritmi della più esitante mobilità. La distinzione è limpida e tutta di fremito, come a traverso il velo di caldura, l'emozione del paesaggio appare più sottile e più chiara. Ogni frase entra esattamente al suo posto permeata di necessità ; e sebbene la sua apparizione commuova, l'effetto non è prodotto dall'inatteso. Se trasalisco è perché sento fino a qual punto la mia attesa viene appagata ».

⁴²⁶ Cf. *Billets à Angèle*, in *EC*, p. 283. « Le classicisme - et par là j'entends le classicisme français - tend tout entier vers la litote. C'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins. C'est un art de pudeur et de modestie. Chacun de nos classiques est plus ému qu'il ne le laisse paraître d'abord. [...] Le vrai classicisme n'est pas le résultat d'une contrainte extérieure ; celle-ci demeure artificielle et ne produit que des œuvres académiques. Il me semble que les qualités que nous nous plaignons à appeler classiques sont surtout des qualités morales, et volontiers je considère le classicisme comme un harmonieux faisceau de vertus, dont la première est la modestie. [...] L'œuvre d'art classique raconte le triomphe de l'ordre et de la mesure sur le romantisme intérieur. L'œuvre est d'autant plus belle que la chose soumise était d'abord plus révoltée. Si la matière est soumise par avance, l'œuvre est froide et sans intérêt. J'ajoute que ne devient pas classique qui veut ; et que les vrais classiques sont ceux qui le sont malgré eux, ceux qui le sont sans le savoir ».

⁴²⁷ Dans le même *Billet à Angèle*, en citant un article paru dans le *Times*, Gide affirmera que « Nul art [...] n'a droit à l'épithète de classique qui ne pose le problème de la totalité », *ibid.*, p. 284.

aussi que la recherche de l'efficacité de la parole et d'une écriture anti-esthétisante est une préoccupation qu'ils partagent, bien que, souvent, en allant vers des solutions expressives différentes.

Au caractère d'équilibre et d'essentialité classique des textes gidiens, Vannicola associe l'idée de la « simultanété » chez Gide, un concept à travers lequel il approfondit la réflexion sur l'ambiguïté et la contradiction qu'il avait déjà entamée dans son premier article. En parlant des multiples aspects de la poétique gidienne, Vannicola affirme : « son cœur a le sentiment de tout ce qui est simultanété⁴²⁸ » ; l'harmonie, dans l'écriture gidienne, d'une multitude d'éléments coprésents engendre un sentiment de la totalité. Gide lui-même avait proposé cette lecture à propos des auteurs classiques qui « intègrent en eux la totalité des préoccupations morales, intellectuelles et sentimentales de leur temps⁴²⁹ ». Vannicola relève le caractère universel des œuvres de Gide, en s'opposant du coup à toutes les accusations d'individualisme. Dans les œuvres de Gide, « L'amour est : tous les amours. [...] Et, pendant que tous les plaisirs de son souvenir renaissent dans une suave confusion intérieure, tous les désirs chantent ensemble dans un chœur démesuré, en se contestant l'un l'autre délicieusement⁴³⁰ ».

Le sentiment de la totalité et la complexité devient incapacité à choisir⁴³¹ : André Gide, affirme Vannicola, est « une âme naturellement compliquée, et tellement riche qu'il est incapable de possession⁴³² » et encore : « il ignore comment choisit-on ; choisir, pour lui, signifie moins élire que repousser le reste⁴³³ ». Cette incapacité de choisir est rapprochée à une tendance à l'impartialité, une valeur que, selon Vannicola, constitue

⁴²⁸ Giuseppe Vannicola, « André Gide », *La Voce*, IV, 18, 2 mai 1912, p. 803. « Il suo cuore ha il sentimento di tutto il simultaneo ».

⁴²⁹ André Gide, *Billets à Angèle*, in *EC*, p. 285.

⁴³⁰ Giuseppe Vannicola, « André Gide », *La Voce*, IV, 18, 2 mai 1912, p. 803. « L'amore è : tutti gli amori. [...] E mentre tutti i piaceri della sua memoria rinascono in una soave confusione interiore, tutti i desideri cantano insieme in un coro senza misura, contestandosi deliziosamente ».

⁴³¹ En ce passage la critique de Vannicola est remarquablement proche du concept de l'ambiguïté formulé au sujet de Gide par Lejeune.

⁴³² Giuseppe Vannicola, « André Gide », *La Voce*, IV, 18, 2 mai 1912, p. 803. « Anima naturalmente complicata, e ricca a tal punto da essere incapace di possessione ».

⁴³³ Cf. *Ibidem* : « Egli ignora come si sceglie; scegliere per lui significa non tanto eleggere quanto respingere il non eletto ». La phrase rappelle un passage du quatrième livre des *Nourritures terrestres* : « Choisir c'était renoncer pour toujours, pour jamais, à tout le reste », *RRI*, p. 379.

aussi la valeur des écrits critiques de Gide⁴³⁴ et qui cache son désenchantement face au réel.

Dans un élan critique très aigu, l'auteur italien attribue à Gide, comme l'avait fait Lucini, une « théorie du plaisir » aux échos quasi-léopardiens⁴³⁵ : le plaisir, inaccessible pour l'homme, est toujours dans l'indéfini, « dans le désir, dans l'attente⁴³⁶ » et disparaît au moment même où le futur imaginé devient un présent réel, qui n'est que l'une des innombrables possibilités que la vie pourrait offrir. Le fait même de vivre nous oblige à choisir, c'est-à-dire à perdre une partie de nos possibilités ; Vannicola retrouve des traces de cette pensée dans *Le Voyage d'Urien*, voyage illusoire, à la fin duquel rien n'existe, car « en se réalisant, le “voyage” – c'est-à-dire la vie – s'immobilise⁴³⁷ ». Vannicola était particulièrement sensible à cet aspect de l'œuvre gidienne : dans son ouvrage *Il Distacco*, il cite à ce propos une phrase d'André Walter qu'il cite également dans le dernier paragraphe de l'article de *La Voce* : « Oh, l'émotion, quand on est tout près du bonheur, qu'on n'a plus qu'à toucher – et qu'on passe!⁴³⁸ ». En lisant le *Voyage d'Urien* comme une fantaisie féerique, qui au fond n'était qu'un « mensonge », Giuseppe Vannicola le dépouille de son allure symboliste.

Lorsque le mirage se concrétise, on tombe dans le palude : « *Paludes* est, justement, le satire de comment la vie se réalise, en transformant de jolies possibilités en de petits actes définitifs⁴³⁹ ». Gide se propose à travers ses œuvres la recherche d'une nouvelle attitude : il propose le renoncement à tout choix (*Les Nourritures terrestres*), mais il pourrait conduire à une vie sans raison d'être (*L'Immoraliste*) ou au renoncement à la vie (*La porte étroite*). Par ce jeu de contrepoids, Vannicola trace la structure générale de l'œuvre de Gide, une structure de chant et contre-chant, de textes juxtaposés qui illustrent

⁴³⁴ Cf. *Ibidem*: « In un eccellente studio sul Gide, Jacques Rivière nota con molto acume che questa incapacità di scegliere, questa impotenza a dimenticare quanto non è donato, è l'imparzialità, e che questa naturale imparzialità forma l'interesse della sua critica ».

⁴³⁵ Leopardi étant, d'ailleurs, un auteur que Gide connaissait et aimait beaucoup. Cf. André Gide, « Reconnaissance à l'Italie », SV, p. 981 : « Au-dessus de ma table de travail un admirable masque est suspendu [...] : c'est celui de Leopardi. Je n'en connais pas de plus agressif, de plus douloureux. On lit dans ses traits toute la possible détresse humaine, et je ne sais comment expliquer que mon optimisme à la fois naïf et résolu prenne appui sur elle ; car ce que m'enseigne surtout votre culture c'est la joie, c'est la valeur de l'homme c'est son attachement à la vie ».

⁴³⁶ Giuseppe Vannicola, « André Gide », *La Voce*, IV, 18, 2 mai 1912, p. 803.

⁴³⁷ *Ibidem*. « Perché realizzandosi, il “viaggio” – cioè la Vita – s'immobilizza ».

⁴³⁸ André Gide, *Les Cahiers d'André Walter*, RRI, p. 61.

⁴³⁹ Giuseppe Vannicola, « André Gide », *La Voce*, IV, 18, 2 mai 1912, p. 803. « *Paludes* è infatti la satira di come la vita si realizza, mutando squisite possibilità in piccoli atti definitivi ».

les différentes parties de son être. Car, comme Vannicola le remarque, dans chaque œuvre, c'est vers l'auteur qu'on revient : « il n'est question que de Gide, c'est-à-dire d'une âme, dont l'esprit et le cœur sont le miroir de la multiple complication du monde⁴⁴⁰ ». Les aspects importants de la personnalité et de l'œuvre de Gide, sa tendance au nomadisme, son ouverture aux autres, son adhésion à la sensualité de la nature, son harmonie formelle, en dialoguant constamment, font de l'œuvre de Gide une adhésion totale au monde, le « portrait d'une âme », l'expression d'un homme qui est le miroir de la complexité du monde.

Dans la conclusion de son article⁴⁴¹, le critique italien se livre à une parenthèse polémique, comme il avait été le cas dans son premier article, contre les imitateurs de l'auteur : « malgré Gide, [...] il y a désormais plusieurs Nathanaël qui n'ont pas jeté son livre⁴⁴² ». La critique de Vannicola vise notamment le naturisme, avec sa « médiocrité d'imitation dont Gide lui-même sourit en premier⁴⁴³ », alors que d'autres auteurs font de Gide « leur guide vers une autre époque de la littérature⁴⁴⁴ ».

3.3.3.3. *Reflets gidiens dans les œuvres de Giuseppe Vannicola : Il Distacco, Qualche cadenza, Arte d'eccezione*

L'activité de diffusion de l'œuvre de Gide opérée par Vannicola naît d'une admiration sincère pour ses œuvres, que, comme nous avons pu constater, il lit et relit avec régularité. Cette fréquentation constante, qui paraît évidente à la lecture de la correspondance, transparaît également dans les œuvres de Vannicola, au net des différences poétiques et de style. Les traces de ses lectures gidiennes sont parfois très

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 804. « È questione soltanto di Gide, di un'anima cioè nel cui spirito e nel cui cuore si riflette in sensibilità la multipla complicazione del mondo ».

⁴⁴¹ L'article est suivi par une bibliographie très complète des œuvres gidiennes, qui comprend : *Les Cahiers d'André Walter*, *Les Poésies d'André Walter*, *Le Voyage d'Urien* suivi de *Paludes*, *Les Nourritures terrestres*, *Le Roi Candaule* suivi de *Saul*, *Le Prométhée mal enchaîné*, *L'Immoraliste*, *La Porte étroite*, *Prétextes*, *Nouveaux prétextes*, *Isabelle*, *Le Retour de l'enfant prodigue*.

⁴⁴² *Ibidem*. « Malgrado Gide, [...] vi sono ormai molti Natanieli che non hanno gettato il suo libro ».

⁴⁴³ *Ibidem*. « Mediocrità d'imitazione di cui Gide stesso fu il primo a sorridere ». La querelle de Gide avec les naturistes a eu, comme nous l'avons vu, plusieurs échos en Italie.

⁴⁴⁴ *Ibidem*. « La loro guida verso una nuova epoca della letteratura ». Il promet de parler de ces auteurs dans un article prévu dans la *Nouvelle Revue Française*, article qui, malheureusement, ne paraîtra jamais. En revanche, en mai 1912 *La Nrf* l'article, déjà cité, dédié à la mort de Giovanni Pascoli, survenue un mois auparavant. On peut avancer l'hypothèse que Vannicola ait choisi de remplacer l'article prévu par un article lié à l'actualité.

explicites : Vannicola cite à plusieurs reprises l’auteur français, ses œuvres et ses personnages, en établissant un lien déclaré. Dans la lettre de Gide de 1907 retrouvée par Alain Goulet et que nous avons citée plus haut, Gide lui-même semble reconnaître une parenté entre son écriture et celle de Vannicola, au niveau de la musicalité de l’écriture. Antoine Fongaro aussi le souligne lorsqu’il écrit qu’« on pourrait même, à la rigueur, retrouver quelque chose de la prose du premier Gide dans la prose de Vannicola, parfois lyrique, parfois sobre et légèrement ironique⁴⁴⁵ ». La même affinité est relevée, même si de façon négative, par Giovanni Papini, quelques années après la mort de Vannicola :

En littérature, il n’avait pas la force ni l’envie de faire quelque chose de vraiment original : pour vivre, il se contenta de traduire. [...] Ses exemples étaient les modernes malades et raffinés comme lui : Oscar Wilde, Verlaine, Laforgue, Jean de Tinan, André Gide. Sceptiques, cyniques, pervers, légers, nerveux, mélancoliques : comme il l’était, ou comme il aurait voulu l’être, s’il avait réussi à se manifester. [...] Vannicola ne fut pas de ceux-là, il ne réussit jamais à dire quelque chose de nouveau et original⁴⁴⁶.

Lorsqu’il écrit ce souvenir, Papini est très loin de ses conceptions esthétiques de sa jeunesse et il a oublié les jugements positifs que lui-même avait exprimés sur les œuvres de Vannicola à l’époque de leur parution. Cependant, dans ce passage, Papini rappelle des auteurs qui ont été, effectivement, une source d’inspiration importante pour le malchanceux Vannicola ; André Gide, en ce cadre, joue un rôle de premier plan.

Grâce à la réédition des œuvres complètes de Vannicola, parue en 2018, nous avons pu relire des ouvrages qui étaient désormais presque introuvables. Par conséquent, nous pouvons proposer ici un parcours qui retrace les « reflets gidiens » chez Vannicola, à travers l’analyse, notamment, des trois textes les plus concernés par l’influence de Gide : le récit *Il Distacco* (1908), qui est l’une des œuvres majeures de l’auteur, l’article-essai *Qualche cadenza* (1908), ainsi que le pamphlet *Arte d’eccezione* (1911). Tous ces textes remontent à la période dans laquelle les deux auteurs se fréquentent régulièrement ; il est possible de supposer que, à l’influence des œuvres de Gide lues, se soit rajoutée l’influence des dialogues et des rencontres avec l’auteur lui-même.

⁴⁴⁵ Antoine Fongaro, *Bibliographie de Gide en Italie*, op. cit., p. 18

⁴⁴⁶ Giovanni Papini, « Giuseppe Vannicola », in *Ritratti italiani (1904-1931)*, Florence, Vallecchi, 1932. « In letteratura non aveva la forza e la voglia di far qualcosa davvero di suo : si contentò di tradurre, per vivere. [...] I suoi tipi erano i moderni malati e raffinati come lui: Oscar Wilde, Verlaine, Laforgue, Jean de Tinan, André Gide. Scettici, cinici, perversi, leggeri, nervosi, malinconici: com’era, come avrebbe voluto essere, se fosse arrivato a manifestarsi. [...] Vannicola non fu di questi e non arrivò mai a dir nulla che fosse proprio suo e proprio nuovo ».

Il Distacco, qui porte le sous-titre *Liturgia della terza persona*, paraît aux éditions Bernardo Lux de Rome ; le texte porte en tête une dédicace à Gide :

Ad André Gide. Votre judicieux Tityre a dit en *Paludes* : - « Si vous trouvez cela naturel c'est que vous ne me comprenez pas bien ». Tout affectueusement votre G. Vannicola.
P.S. Ah! Je voulais encore vous faire remarquer votre réflexion : « élasticité! De toutes les inerties la pire! ».

La première citation gidienne est tirée de *Paludes*, la deuxième, des *Réflexions autour de quelques points de littérature et de morale*, un texte que, comme ses articles le démontrent, Vannicola connaît et apprécie beaucoup. Par ces mots l'auteur affiche la volonté de lier son ouvrage non seulement à l'auteur qu'il admire tant, mais, plus particulièrement, à deux de ses œuvres ; ce lien, notamment avec *Paludes*, nous semble confirmé par la lecture.

Dans une lettre adressée à Giuseppe Prezzolini, l'auteur définit son texte comme une « liturgie de métaphysique barrésienne autour de cette *troisième personne* que l'on appelle : l'âme⁴⁴⁷ ». Malgré l'allusion à Barrès, cette *troisième personne*, dont l'auteur propose une « liturgie », renvoie plutôt au cœur de *Paludes*, lorsque le protagoniste essaie d'expliquer le contenu de son ouvrage aux confrères réunis chez Angèle :

Paludes – commençais-je – c'est l'histoire du terrain neutre, celui qui est à tout le monde... – mieux : de l'homme normal, celui sur qui commence chacun ; – l'histoire de la troisième personne, celle dont on parle – qui vit en chacun, et qui ne meurt pas avec nous. Dans Virgile il s'appelle Tityre – et il nous est dit expressément qu'il est *couché* – « *Tityre recubans* ». – Paludes, c'est l'histoire de l'homme couché⁴⁴⁸.

L'homme couché, mais aussi l'homme « impotent », comme l'auteur le définit dans un paragraphe précédent : « Tityre c'est l'imbécile, c'est moi, c'est toi – c'est nous tous... [...] il ne se souvient pas toujours de sa misère [...] on a ses moments d'oubli⁴⁴⁹ ». La « troisième personne » gidienne est l'homme anonyme, le fond commun à tous les hommes ; c'est « l'homme normal [...] celui que je rencontrais dans la rue et que j'ai

⁴⁴⁷ La lettre, non datée, est conservée dans les Archives Prezzolini, à la Bibliothèque cantonale de Lugano, et citée par Stefania Iannella dans son essai introductif à Giuseppe Vannicola, *Tetano metafisico. Tutte le opere*, Turin, Aragno, 2017, p. L. « Liturgia di metafisica barrésiana intorno a quella *terza persona* che si chiama: spirito ».

⁴⁴⁸ André Gide, *Paludes*, RRI, p. 285.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 284.

appelai par mon nom, le prenant d'abord pour moi-même⁴⁵⁰ ». Commune à tous les hommes et immortelle, il est facile de rapprocher la troisième personne gidienne de l'« âme » citée par Vannicola dans sa lettre à Prezzolini.

Les deux récits se jouent sur l'opposition entre l'artiste et la contemporanéité qui le dégoûte, sur l'opposition entre la vie en société et la gêne de l'individu vis-à-vis de son milieu social, entre la « normalité » et la « maladie ». Pour échapper à son temps, Filippo, le protagoniste du récit de Vannicola, choisit de se renfermer dans un couvent :

Pour une délicate complication de sentiments peu compréhensibles – (curiosité de l'émotion méthodique ? Snobisme ultra-métaphysique ? Fatigue de l'automne, en déclin incurable et infini ?) – il s'était détaché du médiocre spectacle de la « Société contemporaine » et il avait décidé de se retirer à vie cénobitique⁴⁵¹.

La fuite de Filippo dans le couvent a des bases autobiographiques, elle reprend la tentative de vie monastique mise en œuvre par Vannicola ; au niveau thématique, elle nous rappelle de près la tentation du voyage du protagoniste de *Paludes* : bien que par des voies différentes, les deux personnages essaient de fuir leur contemporanéité et, notamment, leur milieu intellectuel. Le protagoniste de *Paludes* ne rêve que de s'éloigner, avec Angèle, des écrivains qui les entourent, notamment de ce « Walter, que je ne peux pas sentir⁴⁵² », qui, ancien *alter ego* de l'auteur, devient l'incarnation de l'écrivain élitiste duquel Gide veut se détacher. De la même manière, Filippo, une fois entré en couvent, « fut ravi de se retrouver parmi des gens non cultivés et à l'âme quotidienne⁴⁵³ », des gens qui représentent un symbole de pureté, envers lesquels le personnage montre à la fois attraction et ironie.

Les deux récits racontent l'histoire d'un homme qui écrit, ou mieux, qui essaie d'écrire. Dans les deux cas, cet homme vit une situation d'inertie et d'inaptitude à laquelle l'auteur essaie de l'arracher. Tityre est « l'homme couché », « l'imbécile » ; Filippo, de son côté, rejoint les moines qui « vivent dans une inutilité divine, en

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁵¹ Giuseppe Vannicola, *Il Distacco*, in *Tetano metafisico*, op. cit., p. 216. « Per una delicata complicazione di sentimenti poco comprensibili – (curiosità dell'emozione metodica? Snobismo ultra-metafisico? Mollezza autunnale, incurabilmente e infinitamente declinante?) – egli s'era distaccato dal mediocre spettacolo della "Società contemporanea" e aveva deciso di ritirarsi a vita cenobitica ».

⁴⁵² André Gide, *Paludes*, RRI, p. 278.

⁴⁵³ Giuseppe Vannicola, *Il Distacco*, in *Tetano metafisico*, op. cit., p. 220. « Fu lusingato di trovarsi tra gente incolta e dall'anima quotidiana ».

esquissant à peine quelques gestes de bon sens, grâce auxquels ils acquièrent le droit de pouvoir dire, en mourant : *qualis spectator pereor!*...⁴⁵⁴ ». Bien que dans deux façons différentes, les deux personnages choisissent l'abstention de la contemporanéité. Cependant, le malaise envers la modernité frivole et brouillant ne se décline pas dans un retour aux valeurs classiques. Bien au contraire, face à une naïade qui lui offre son amour parfait et éternel, Filippo refuse, pour rester « dans cette frivole modernité d'idée⁴⁵⁵ », en déclarant aimer

[...] toutes les fragilités de ces temps modernes, fragilités d'idées, mais aussi de baisers, de cigarettes « Richmond » ou « Three Castles », d'impressions tirées à un seul exemplaire, de cocktails ingénieux et d'apéritifs [...] et, qu'il ne vous déplaise pas, mais à l'amour parfait je préfère un flirt léger comme une aquarelle⁴⁵⁶.

Il choisit de rester dans la modernité « sans hamletismes⁴⁵⁷ », d'arrêter de souffrir et de ne plus vouloir comprendre. Si dans *Paludes* la résolution finale apparaît opposée, avec le personnage qui persiste dans son intention de « reformer tous les autres⁴⁵⁸ », il faut néanmoins souligner qu'il s'agit de deux échecs différents face à une même crise : si, de son côté, Filippo ressent une inquiétude qu'il choisit de refuser, l'écrivain de *Paludes* a le doute que « les autres, après tout, peut-être, ne sont pas malades. – Mais alors ils ont raison de ne pas souffrir – et je n'ai pas raison de leur reprocher⁴⁵⁹ ». Il essaie de susciter l'inquiétude des autres, sans pourtant y parvenir : « je veux inquiéter – [...] et je n'inquiète que moi-même⁴⁶⁰ », affirme le protagoniste gidien, en concluant que, au final, ce qui l'inquiète vraiment est que « pourtant, je vis comme eux⁴⁶¹ ». Malgré ses tentatives de rébellion, le protagoniste de Gide, tout comme Filippo dans *Il Distacco*, se retrouve renfermé dans la contemporanéité, sans possibilité et, peut-être, sans volonté d'en sortir.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 221. « Vivono in una divina inutilità, accennando appena qualche gesto di buon senso, e acquistano così continuamente il diritto di poter dire morendo: *qualis spectator pereor!*... ».

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 215. « In questa frivola modernità di idee ».

⁴⁵⁶ *Ibidem.* « Tutte le fragilità di questi tempi moderni, fragilità non solo di idee ma anche di baci, di sigarette 'Richmond' o 'Three Castles', di stampe tirate a un solo esemplare, di cocktails ingegnosi e aperitivi [...] e non ve n'abbiate a male, all'amore perfetto preferisco un acquarello di flirt ».

⁴⁵⁷ *Ibidem.* « Senza amletismi ».

⁴⁵⁸ André Gide, « Postface pour la nouvelle édition de *Paludes* et pour annoncer *Les Nourritures terrestres* », *RRI*, p. 325.

⁴⁵⁹ André Gide, *Paludes*, *RRI*, p. 294.

⁴⁶⁰ *Ibidem.*

⁴⁶¹ *Ibidem.*

Au-delà de la dédicace, les références textuelles à Gide sont nombreuses, aussi au niveau de la forme : le quatrième chapitre, qui est un ensemble de réflexions sur des auteurs et des personnages contemporains, est introduit par la phrase suivante : « en ayant facilité le mécanisme de la reconstruction méthodique grâce à des fragments de souvenirs littéraires (Barrès, Gide, etc.), Filippo commença à méditer⁴⁶² ». Le chapitre est un mélange d'articles critiques déjà publiés en revue et de réflexions inédites ; cette interpolation de parties critiques dans un cadre fictionnel rappelle un peu la structure des *Lettres à Angèle*, mais aussi le passage de *Paludes* où le protagoniste, dans le salon d'Angèle, cite de nombreux auteurs contemporains de Gide. Dans la première de ces réflexions, sur Oscar Wilde, Vannicola cite des propos gidiens tirés de *In Memoriam*, que lui-même avait traduit en italien.

Les deux textes partagent également des références extratextuelles communes. La plus évidente est la référence à Maurice Barrès. Chez Vannicola, l'auteur est explicitement cité : « même si Filippo avait des vices très couteux, son âme, au contraire, se penchait vers l'insatisfaction d'une jeunesse barrésienne qui ne supportait pas d'évoluer "sous l'œil des barbares"⁴⁶³ ». *Sous l'œil des barbares* est le premier volume du cycle *Le Culte du moi*, publié par Maurice Barrès entre 1888 et 1892. Dans ce premier roman, un jeune homme nommé, justement, Philippe essaie d'échapper « aux jeunes gens de brasserie et autres Rastignac⁴⁶⁴ », en défendant son individualité par rapport au conformisme. Cependant, l'attitude de Vannicola envers Filippo sous-entend un détachement ironique, tout comme, par conséquent, l'allusion à Barrès, dans lequel l'auteur reconnaît des caractères fortement romantiques. Au tout début de *Paludes*, l'auteur-personnage essaie d'expliquer son ouvrage à Angèle : « c'est l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais⁴⁶⁵ ». Comme Jean-Michel Wittmann le remarque dans ses notes au texte, « la situation du personnage évoque celle de l'artiste symboliste, renfermé dans sa tour d'ivoire ; elle rappelle aussi celle [...] de Philippe, le héros du *Culte du moi* de Barrès

⁴⁶² Giuseppe Vannicola, *Il Distacco*, in *Tetano metafisico*, op. cit., p. 233. « Agevolatosi il meccanismo della ricostruzione metodica con dei frammenti di ricordi letterari (Barrès, Gide, etc.), Filippo si mise a meditare ».

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 216. « Sebbene Filippo avesse dei vizi che costano molto, la sua anima inclinava invece verso quell'insoddisfazione d'una giovinezza barrésista, insofferente di evolvere "sotto l'occhio dei barbari" ».

⁴⁶⁴ Maurice Barrès, *Sous l'œil des barbares*, Paris, Alphonse Lemerre, 1888, p. 133.

⁴⁶⁵ André Gide, *Paludes*, RRI, p. 263.

[...] dans le dernier volume⁴⁶⁶ ». Gide cite à nouveau l'auteur de manière ironique plus tard, lorsque le protagoniste et Angèle préparent leur voyage⁴⁶⁷. Chez Vannicola, comme chez Gide, la référence à Barrès est ironique et détachée, leurs textes constituant un dépassement de la poétique barrésienne.

Une deuxième référence extratextuelle commune concerne le domaine de la musique, une passion partagée par les deux auteurs : tout comme les œuvres gidiennes, les écrits de Vannicola sont riches de références à des compositions ou à des compositeurs qui font partie de son panorama musical. Le cinquième et le sixième chapitre de *Il Distacco* proposent deux textes parus précédemment en revue, *Oltre Wagner* et *La redenzione di Kundry*. Comme les titres le suggèrent, il s'agit de deux textes qui prônent un dépassement du romantisme wagnérien : « le wagnérisme, aujourd'hui, est un empire en décadence. Il s'est exaspéré et il nous a exaspérés⁴⁶⁸ », écrit Vannicola. Par la suite, il met en scène un dialogue entre deux personnages du *Parsifal* de Wagner : Kundry et Parsifal. Devant l'héroïne wagnérienne, qui se déclare lasse de ses amours romantiques, cérébrales et non concrètes, l'auteur commente : « (Oh, l'émotion quand on est tout près du bonheur, qu'on n'a plus qu'à toucher – et qu'on passe ! – : mais Kundry n'a pas lu André Gide⁴⁶⁹ ». Bien loin des atmosphères d'*André Walter*, la Kundry de Vannicola rêve d'un amour « sans cadences et sans décadences, sans explosions et sans dilettantismes corrosifs, un amour méthodiquement apaisant⁴⁷⁰ ». Mais, dans le jeu ironique de Vannicola, le personnage est emprisonné par son destin, et n'arrive pas à se libérer de son romantisme : lorsque Parsifal arrive, « figé dans une attitude classiquement romantique⁴⁷¹ », Kundry, inévitablement, « fait tout le possible pour rougir comme une vierge [...] et met en acte le stéréotype du sourire pur et amer qui convient aux belles âmes désolées⁴⁷² ». Si, dans le livret de Wagner, Parsifal résiste aux séductions de

⁴⁶⁶ *RRI*, p. 1302.

⁴⁶⁷ « “Tout ce qu'on ne peut pas mettre dans sa valise est insupportable !” – Le mot est de M. Barrès – Barrès, vous savez bien, le député, ma chère ! », André Gide, *Paludes*, *RRI*, p. 303.

⁴⁶⁸ Giuseppe Vannicola, *Il Distacco*, in *Tetano metafisico*, op. cit., p. 243. « Il wagnerismo, oggi, è un impero nel tempo della decadenza. Si è esasperato e ci ha esasperato ».

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 248. « (Oh, l'émotion, quand on est tout près du bonheur, qu'on n'a plus qu'à toucher – et qu'on passe ! – : ma Kundry non ha letto André Gide) ».

⁴⁷⁰ *Ibidem*. « Senza cadenze e senza decadenze, senza esplosioni e senza dilettantismi corrosivi, un amore metodicamente calmante ».

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 249. « Fisso in un atteggiamento classicamente romantico ».

⁴⁷² *Ibidem*. « Fa tutto il possibile per arrossire come una vergine [...] e stereotipizza il puro amaro sorriso che conviene alle belle anime desolate ».

Kundry, dans la lecture de Vannicola l'amour se consomme : Kundry séduit le jeune avec « un sein moderne, mais non décadent⁴⁷³ », et, ensuite, le quitte en exprimant des revendications protoféministes⁴⁷⁴. Comme il est évident, Vannicola s'amuse à jouer avec le texte wagnérien, en mettant en acte une réécriture ironique et parodique, un dépassement du romantisme qui arrive à évoquer des anticipations du futurisme⁴⁷⁵. Cette lecture ironique nous renvoie aux positions d'André Gide aux égards du compositeur allemand dont il critique l'excès de pathos dans la composition et dans la mise en scène. Les références wagnériennes utilisées par Vannicola rappellent celles de *Paludes* : pendant la première rencontre entre Kundry et Parsifal dans le texte de Vannicola, « des Limbes des latences, Lohengrin vagit pour la première fois dans une schopenhauerienne volonté de vivre⁴⁷⁶ ». Fils de Parsifal, Lohengrin est le protagoniste de l'opéra homonyme de Wagner ; Vannicola ironise sur la continuité du romantisme, de ses origines à ses évolutions philosophiques. Dans *Paludes*, le protagoniste trouve Angèle qui « était assise au piano ; elle aidait Hubert à chanter le grand duo de *Lohengrin*, que je fus heureux d'interrompre⁴⁷⁷ ».

Les références à Wagner, ainsi que celles à Maurice Barrès, appartiennent au contexte culturel de l'époque. Cependant, les références intertextuelles aux ouvrages de Gide démontrent sans doute leur influence dans l'œuvre de Vannicola. Si *Il Distacco* est peu lu par ses contemporains, et considéré dans la majorité des cas comme un ouvrage symboliste, à une nouvelle lecture l'œuvre se révèle beaucoup plus riche et complexe. Vannicola veut représenter le désenchantement face au symbolisme et le dépassement de l'idéalisme à travers l'ironie, en direction de la modernité ; une attitude que l'on peut rapprocher à celle de Gide. Bien que les deux auteurs demeurent très différents au niveau stylistique ainsi qu'au niveau esthétique, les points de contact sont nombreux et

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 252. « Un seno moderno ma non decadente ».

⁴⁷⁴ Vannicola démontre une forte sensibilité envers les thématiques féministes. En cette même année 1908, il publie un article en défense de l'ouvrage *L'eredità di Saffo*, publié aux éditions Berardo Lux par l'écrivaine Nada Peretti (Fede) et accusé d'être immorale et pornographique.

⁴⁷⁵ Par exemple, au sixième chapitre, Filippo déclare : « La bellezza del tramonto ha avuto sempre il deplorabile difetto di commuovere fino all'esclamazione anche i più flagranti imbecilli. Da oggi, per me, essa è fuori di moda », Giuseppe Vannicola, *Il Distacco*, in *Tetano metafisico*, op. cit., p. 242. Marinetti, par exemple, écrira un Manifeste du Music Hall ou de théâtre de variété en 1913 et un autre « Abbasso il tango parsifal » où il attaque les inutiles longueurs wagneriennes.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 250. « Dai Limbi delle latenze Lohengrin vagisce per la prima volta ad una schopenhaueriana volontà di vivere ».

⁴⁷⁷ André Gide, *Paludes*, RRI, p. 298.

expliquent le grand intérêt démontré par Vannicola pour l'œuvre de son aîné et son activisme dans la diffusion des écrits gidiens en Italie, ainsi que l'intérêt de Gide à l'égard de son confrère italien.

Dans son article-essai de 1908, *Qualche cadenza*, Vannicola revient sur l'incompréhension qu'il ressent vis-à-vis de ses œuvres, notamment de la part des jeunes écrivains de sa génération. Pour défendre ses textes, il revient encore une fois vers Gide, notamment vers sa posture d'élitisme modéré. Face aux accusations d'incompréhensibilité adressées à *Il Distacco*, Vannicola défend le choix d'un style obscur pour soustraire son ouvrage aux regards qui n'en sont pas dignes. Derrière cette provocation dandy et élitiste, on reconnaît la défense du noyau autonome et inexplicable de l'œuvre d'art proposée aussi par Gide. Pour expliquer sa position, en conclusion de son pamphlet, Vannicola cite *Les Nourritures terrestres* :

Vouloir comprendre *bonum et malum*! Comprendre, lorsque la Providence nous a si merveilleusement disposés à ne rien comprendre et à nous en laver les mains! C'est l'effort d'Orphée pour entrevoir Eurydice [...] « Ne souhaite pas, Nathanaël, trouver Dieu ailleurs que partout – suggère judicieusement André Gide à son disciple hypothétique. – Chaque créature indique Dieu, aucune ne le révèle. Dès que notre regard s'arrête à elle, chaque créature nous détourne de Dieu ». C'est comme dire : dès que notre regard s'arrête à elle, chaque créature (éthique ou esthétique) est morte. Pourquoi ne pas poursuivre, tout simplement, souriant et sans regarder en arrière? Eurydice nous suit si docilement...⁴⁷⁸

En défendant le noyau autonome et mystérieux qui est à la base de l'œuvre d'art, Vannicola explique qu'il ne faut pas vouloir tout comprendre, car la source de la vie de l'œuvre est dans ce côté irrationnel de l'homme, qui demeure incompréhensible. Nous pouvons retrouver cet aspect dans les réflexions de Gide autour du symbolisme.

En 1911, Vannicola publie un court texte intitulé *Arte d'eccezione*, qu'il présente comme l'introduction à la série éditoriale « Prose », dont il avait précédemment publié le

⁴⁷⁸ Giuseppe Vannicola, *Qualche cadenza*, in *Tetano metafisico*, op. cit., p. 269. « Voler comprendere bonum et malum! Comprendere, quando la Provvidenza ci ha così meravigliosamente organizzati per non comprendere nulla e per lavarcene le mani! è lo sforzo di Orfeo per scorgere Euridice [...] “Non augurarti, Nathanael, di trovar Dio altrove che dovunque – ammonisce giudiziosamente André Gide al suo supposto discepolo. – Ogni creatura indica Dio, nessuna lo rivela. Appena il nostro sguardo vi si ferma, ogni creatura ci distrae da Dio”. È come dire: appena il nostro sguardo vi si ferma, ogni creatura (etica o estetica) è morta. Perché non proseguire semplicemente, sorridenti e senza guardare indietro? Euridice ci segue così docile...».

programme et qui comprend aussi la traduction d'une partie du *Voyage d'Urien*. En exergue au texte, Vannicola cite une phrase d'*Arte d'eccezione* (« Des lumières passent, des nuages passent, il y a des arabesques sur les murs⁴⁷⁹), suivie d'une phrase des *Nourritures terrestres* : « Mais cela, dit Angèle, ne suffit pas pour faire une poésie. – Alors, laissons cela, répondis-je⁴⁸⁰ ». Le noyau de la réflexion de Vannicola est le rôle de l'art, comme le confirme la dédicace à Oscar Chiglia qui accompagne les deux citations : « Cher Chiglia, l'art doit faire penser ou faire ressentir? C'est une question difficile, que l'on pourrait contourner en disant que l'art doit faire penser des sensations et ressentir des pensées⁴⁸¹ ». Vannicola commence à explorer un nouveau rapport entre l'art et la vie, un discours qui le rapproche en même temps de la réflexion de Gide et de la modernité.

3.3.4. André Gide dans les pages de *La Voce*

Le rapport de Gide avec Papini, tout comme celui avec Vannicola, bien que très différents entre eux, s'insèrent dans le cadre plus large des rapports avec la revue *La Voce*. En raison de son intérêt pour l'œuvre de Gide, ainsi que de son importance dans le panorama des revues italiennes, nous allons consacrer un sous-paragraphe spécialement à cette revue, à laquelle d'innombrables ouvrages critiques ont été dédiés en Italie et en Europe, et dont nous avons esquissé un portrait dans la partie introductive. Nous allons tout d'abord analyser la présence de la littérature française et, en son sein, de Gide dans la revue ; au-delà de l'article que Vannicola consacre à Gide en 1912, le nom de l'auteur français apparaît à plusieurs reprises dans les pages de la revue, notamment dans les conseils bibliographiques. Ensuite, nous allons reconstruire, grâce aussi à de nouveaux éléments, la querelle sur les plagats de Vannicola, à laquelle Gide lui-même participe en adressant une lettre à la revue. Enfin, nous allons enquêter sur un aspect qui lie l'écriture gidienne à l'écriture du groupe d'écrivains de *La Voce*, qui, au-delà de la participation à la revue, partagent des tendances poétiques et esthétiques communes, bien que toujours déclinées de façon personnelle.

⁴⁷⁹ Giuseppe Vannicola, *Arte d'eccezione*, Florence, Vallecchi, 1911, aujourd'hui in *Tetano metafisico*, op. cit., p. 297. « Luci passano, nubi passano, vi sono arabeschi sulle pareti... »

⁴⁸⁰ Léger changement par rapport à la phrase de Gide : « Mais, dit Angèle, cela ne suffit pas pour faire une poésie... - alors laissons cela, répondis-je. », *RRI*, p. 402.

⁴⁸¹ Giuseppe Vannicola, *Arte d'eccezione*, in op. cit., p. 297. « Caro Chiglia, l'arte deve far pensare o sentire? Grave questione che potrebbe eludersi dicendo che l'arte deve far pensare sentimenti e sentire pensieri ».

3.3.4.1. « *Bollettino bibliografico* » : un osservatorio sur Gide et *La Nrf*

L'attention pour l'œuvre d'André Gide s'encadre dans l'attitude francophile de la revue florentine : « dans le cosmopolitisme européen de *La Voce*, la France eut toujours un rôle prééminent, suivi, étudié, imité, continuellement cité, destination de pèlerinages fréquents [...] alliée idéale⁴⁸² ». Dans les pages de la revue, la présence de la France est massive : le monde culturel français représente pour ses auteurs un point de référence et un exemple auquel se confronter. Nous remarquons de nombreux articles dédiés à l'art et aux nouveautés littéraires françaises⁴⁸³, ainsi qu'aux débats littéraires français⁴⁸⁴, qui démontrent l'osmose entre les deux groupes intellectuels. Parmi les collaborateurs de *La Voce*, il y a plusieurs intellectuels français, comme Romain Rolland⁴⁸⁵. La revue publie de nombreuses suggestions de lecture et des renseignements sur la presse culturelle française, dont *La Voce* admire la vitalité⁴⁸⁶, en mettant particulièrement en valeur sa

⁴⁸² Emilio Gentile «Italianismo e umanismo. Le ambivalenze de *La Voce*», relation introductive à *La Voce e l'Europa*, op. cit., p. 31. «Nel cosmopolitismo europeo de *La Voce*, in realtà ebbe sempre un ruolo preminente la Francia, seguita, studiata, imitata, citata continuamente, periodica meta di pellegrinaggio [...] alleata ideale ».

⁴⁸³ Cf. Vincenzo Cardarelli, « Charles Péguy », *La Voce*, III, 36, 7 septembre 1911, p. 644. Piero Jahier, « Francis Jammes » (*La Voce*, III, 47, 23 novembre 1911, p. 693) et « Paul Claudel », *La Voce*, IV, 15, 11 avril 1912, p. 791). Ardengo Soffici, « Barbey D'Aurevilly critico », *La Voce*, I, 3, 3 janvier 1909, p. 11.

⁴⁸⁴ Cf., par exemple, Ardengo Soffici, « Fauguet contro Baudelaire », *La Voce*, II, 55, 29 décembre 1910. Prezzolini charge Soffici d'un article en réponse de Émile-Auguste Fauguet, auquel Gide lui-même avait répondu en France, cf. Giuseppe Prezzolini, Lettre à Ardengo Soffici, premiers jours de décembre 1910, in Giuseppe Prezzolini – Ardengo Soffici, *Carteggio I (1907 – 1918)*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977, p. 149 : « Caro Soffici, ti mando questa lettera per pregarti di fare una nota [...] su Baudelaire e l'art. del Fauguet, ma soprattutto sopra la risposta del Gide, che mi par, nella sua calma critica, così bella da rassomigliar a de Sanctis [...] ti mando i libri. Non c'è l'art. Fauguet ma te l'immagini dalle citazioni eccellenti del Gide ».

Soffici s'occupe régulièrement de la scène culturelle française et, dans cette occasion aussi, il rentre activement dans la querelle française. Son article est tout de suite traduit en français par Lucile Dubois (alias Remy de Gourmont) pour être publié dans le *Mercure de France* en 1911.

⁴⁸⁵ Ami de Gide, collaborateur des *Cahiers de la Quinzaine* et prix Nobel en 1915. *La Voce* publie également des fragments de texte en français tirés de *La Fin du voyage de Jean-Christophe*, III^e partie du roman de Romain Rolland *Jean Cristophe*, paru en France entre 1904 et 1912. L'ouvrage est cité plusieurs fois dans *La Voce*, et il est disponible dans la *Libreria della Voce*.

⁴⁸⁶ Cf. Giuseppe Prezzolini, « I “Cahiers de la Quinzaine” », *La Voce*, II, 21, 5 mai 1910, p. 314, à propos de l'affaire Dreyfus : « Quando io penso a questi avvenimenti invidio i francesi. Essi hanno avuto una storia. Hanno avuto una rivoluzione. Noi non sappiamo più che cos'è una rivoluzione [...] C'è nella letteratura francese, alle volte, un colorito e un'energia, che son diretto riflesso della vampa rivoluzionaria ».

proximité avec *Les Cahiers de la quinzaine*⁴⁸⁷ et avec Charles Péguy⁴⁸⁸, admiré pour son intégrité, son goût pour la sincérité et son éthique du travail. *Les Cahiers de la Quinzaine* deviennent un véritable modèle pour *La Voce*, même au niveau des choix éditoriaux : à l'automne 1910, Prezzolini crée les *Quaderni della Voce*, supplément bihebdomadaire à la revue, sur l'exemple des *Cahiers* de Péguy⁴⁸⁹.

Bientôt les écrivains de *La Voce* trouvent un nouveau modèle dans *La Nouvelle Revue Française*. Les deux revues naissent exactement au même moment, entre décembre 1908 et janvier 1909 ; grâce à André Gide et à ses rapports avec l'Italie, les deux groupes éditoriaux entretiennent des échanges fructueux. On lit dans *La Voce*, à l'époque de la naissance de la revue :

Les jeunes Français qui s'éloignent peu à peu du *Mercure* ont créé de nouveaux organes. [...] La meilleure et la plus ample parmi ces nouvelles revues est la *Nouvelle Revue Française* dirigée par Jean Schlumberger, mais expression, il nous semble, de la floraison adulte d'André Gide, mûri et sorti d'un état de recherche et d'arbitre. Son article sur Fauquet et Baudelaire témoigne des grandes qualités de maîtrise et de cautèle qui rendent encore plus précieux et utile le bon goût naturel de l'auteur. De la *Porte étroite* à aujourd'hui, le parcours de Gide sur la voie du sérieux est remarquable. Et la position de la *NRF*, au milieu des disputes entre classicistes et décadents, entre monarchistes et libéraux, est vraiment remarquable⁴⁹⁰.

La Voce lit dans les étapes les plus récentes du parcours de Gide le même mûrissement, le même rapprochement à l'âge « adulte » qui caractérise le parcours des auteurs de la revue eux-mêmes.

L'intérêt de *La Voce* pour la littérature française et, notamment, pour Gide et de *La Nrf* est témoigné par la rubrique « Bollettino bibliografico », qui contient toujours une section

⁴⁸⁷ Cf. *ibid.*, p. 313 : « I Cahiers de la Quinzaine hanno dieci anni di vita e posso assicurare io che coloro che li conoscono in Italia si contano sulle dita ».

⁴⁸⁸ Cf. Giuseppe Prezzolini, « I "Cahiers de la Quinzaine" II », *La Voce*, II, 34, 4 août 1910, p. 369.

⁴⁸⁹ Giuseppe Prezzolini, « La Voce non muore », *La Voce*, II, 43, 6 octobre 1910, p. 407. « Molte nostre iniziative hanno bisogno di tutto quello spazio che un giornale anche più ampio del nostro non concede. Si è pensato ad una pubblicazione tipo quei Cahiers de la Quinzaine dei quali è stato detto qui due volte ».

⁴⁹⁰ Giuseppe Prezzolini, « Riviste francesi », *La Voce*, III, 4, 26 janvier 1911, p. 496. « I giovani francesi che si vanno allontanando dal *Mercure* hanno creato nuovi organi. [...] La migliore e più larga di queste nuove riviste è la *Nouvelle Revue Française* diretta da Jean Schlumberger, ma espressione, ci pare, del rigoglio adulto di André Gide maturatosi e tolto da uno stato di ricerca e di arbitrio. Certo suo articolo su Fauquet e Baudelaire testimonia grandi doti di dominio e di cautela che rendono ancora più prezioso e utilizzabile il buon gusto naturale dell'autore. Dalla *Porte étroite* a oggi il cammino del Gide sulla via della serietà è notevolissimo. E la posizione della *Nrf* in mezzo alle dispute tra classicisti e decadenti, tra monarchici e liberali, è veramente lodevole ».

intitulée « Francia » ou « Letteratura francese ». Les conseils de lecture démontrent la pleine appartenance de la revue à la modernité : les lecteurs sont intéressés par une littérature au style soigné mais non artificiel, à une écriture claire, mais riche en profondeur psychologique⁴⁹¹. En ce cadre, les jeunes auteurs français, notamment les auteurs liés à *La Nrf*, sont largement représentés⁴⁹², et presque toutes les œuvres de Gide parues entre 1908 et 1914 sont citées. La parution d'*Isabelle*, ainsi que sa disponibilité dans la librairie de *La Voce*, est annoncée en 1911, à côté de l'annonce de *La maîtresse servante* de Jérôme et Jean Tharaud : « deux romans excellents sous plusieurs aspects, surtout le premier ; nous en reparlerons⁴⁹³ ». En 1912⁴⁹⁴, Gide est cité en tant que l'un des auteurs choisis pour la nouvelle série « Prose », dirigée par Giuseppe Vannicola, qui peu de mois plus tard publie son étude sur Gide dans *La Voce*. Pendant les années suivantes, parmi les ouvrages conseillés par la *Libreria della Voce*, nous trouvons les *Lettres à Angèle*⁴⁹⁵, *Le Retour de l'enfant prodigue précédé de cinq autres traités*⁴⁹⁶, *Prétextes*⁴⁹⁷. *Les Souvenirs de la cour d'Assises*⁴⁹⁸.

⁴⁹¹ En 1911, par exemple, on cite les romans de Charles-Louis Philippe : « questa letteratura è tipica ; vien dopo la grande orgia decadente [...] ha il gusto della prosa semplice per elaborazione lunga e paziente », cf. « Bollettino bibliografico – Romanzi », *La Voce*, III, 20, 1911, p. 576.

⁴⁹² La *Libreria della Voce* propose régulièrement des publications d'Henri Ghéon, Jacques Coupeau, Jean Schlumberger, Romain Rolland, Paul Claudel.

⁴⁹³ *La Voce*, III, 48, 30 novembre 1911, p. 699. « Due romanzi sotto molti aspetti eccellenti, soprattutto il primo. Ne ripareremo ». Le rapprochement entre ces deux œuvres reprend probablement la double recension parue en septembre dans la *Revue bleue* : « Lisez donc ces deux livres, et ne manquez point de noter l'approfondissement dramatique qu'ils doivent à ce ton du récit, à cette éloquence particulière si grave et si émouvante du monologue. [...] André Gide et les frères Tharaud reprennent et continuent une tradition glorieuse, ils la renouvellent avec des talents divers, ils ne sont point indignes de leurs illustres devanciers. » Lucien Maury, « André Gide, *Isabelle*, récit, (éd.) de *La Nrf* / Jérôme et Jean Tharaud, *La Maîtresse servante*, Emil-Paul », *La Revue bleue*, 9 septembre 1911. Les deux ouvrages, ensemble, sont encore cités dans « Bollettino bibliografico. Francia », *La Voce*, III, 52, 28 décembre 1911, p. 726 ; *Isabelle* est encore cité parmi les disponibilités de la *Libreria* quelques mois après, *La Voce*, IV, 12, 21 mars 1912, p. 782.

⁴⁹⁴ « Bollettino bibliografico. Prose », *La Voce*, IV, 4, 25 janvier 1912, p. 744. Dans ce même numéro de la revue, Gide est nommé dans le bulletin bibliographique une deuxième fois, pour une question d'honneur : Jean Variot, offensé par un article de Jacques Coupeau sur *La Nrf*, l'avait défié en duel ; il avait refusé de se battre ; Variot, alors, s'était adressé à Gide, qui avait refusé aussi. Prezzolini, qui déjà sur *La Voce* avait plusieurs fois critiqué l'habitude de résoudre les disputes littéraires par les armes, donne très volontiers nouvelle de cette petite histoire secondaire, en se félicitant avec Coupeau et Gide. « Bollettino bibliografico, Francia », *Ibid.*, p. 744.

⁴⁹⁵ *La Voce*, IV, 24, 13 juin 1912, p. 835.

⁴⁹⁶ *La Voce*, V, 7, 13 février 1913, p. 1010.

⁴⁹⁷ *La Voce*, V, 43, 23 octobre 1913, p. 1188.

⁴⁹⁸ Dans une section titrée « *Psicologia* », avec le commentaire suivant : « Queste note d'un romanziere durante il periodo di giuria sono piene di finezza e di penetrazione, si leggono con interesse », *La Voce*, VI,

En mai 1914, la parution de la conférence de Gide sur *Verlaine et Mallarmé* dans la revue *La Vie des lettres*⁴⁹⁹ est annoncée ; le rédacteur définit le texte comme « un beau discours, où l'excellente capacité critique de Gide, si rare en France, resplendit ; et qui fut accompagné par un choix de lectures adroit⁵⁰⁰ ». Par la suite, le rédacteur de *La Voce* relate la partie centrale de la conférence, en appréciant le choix de Gide d'illustrer, à travers la complémentarité de l'œuvre de Verlaine et de Mallarmé, la naissance de la modernité.

Les Caves du Vatican, dont la parution avait été déjà annoncée en janvier⁵⁰¹ 1914, suscitent la perplexité du recenseur : un « roman intéressant presque comme *Fantômas*⁵⁰², mais dont on ne comprend pas la place dans l'œuvre de Gide⁵⁰³ ». La revue remarque l'appartenance de l'œuvre au débat sur le roman d'aventures⁵⁰⁴, mais démontre ne pas beaucoup apprécier ce nouveau volet de la poétique gidienne. Peu de jours après, d'ailleurs, l'ouvrage fait l'objet d'un court commentaire féroce, dans *Lacerba* ; l'article est anonyme, mais attribuable à Ardengo Soffici, collaborateur aussi de *La Voce*. Son jugement est tranchant : « lire dans la *Nouvelle Revue française* du premier janvier les premiers chapitres des *Caves du Vatican*, une espèce de roman d'aventures à la mode de

7, 13 avril 1914, p. 63. Le même volume est proposé également dans *La Voce*, VI, 10, 28 mai 1914, p. 53 et dans *La Voce*, VI, 11, 13 juin 1914, p. 47.

⁴⁹⁹ *La Vie des lettres*, avril 1914, p. 1-24. Aujourd'hui in *EC*, p. 496-516. La conférence fut prononcée le 22 novembre 1913 au Théâtre du Vieux-Colombier, dans le cadre de la série moderne des « Matinées poétiques » de *La Nrf*, un cycle de rencontres qui mélangeaient critique et lectures poétiques.

⁵⁰⁰ « Un bel discorso dove le doti eccellenti di critico, così rare in Francia, del G. splendono ; e che accompagnò una delicata scelta di letture » « Bollettino bibliografico », *La Voce*, VI, 9, 13 mai 1914, p. 49.

⁵⁰¹ « *Nouvelle Revue française* – Inizia un romanzo di Gide, *Les caves du Vatican*, interessante e ben scritto », « Bollettino bibliografico », *La Voce*, VI, 2, 28 janvier 1914, p. 58.

⁵⁰² *Fantomas*, de Marcel Allain et Pierre Souvestre, paraît en 1911 ; Gide ne le lira qu'en 1931, voir *JII*, p. 289.

⁵⁰³ *La Voce*, VI, 13, 13 juillet 1914, p. 57. « Romanzo interessante quasi come *Fantomas*, ma di cui non si capisce la posizione nell'opera di Gide ».

⁵⁰⁴ En cet ouvrage, Gide « décide d'élaborer un nouveau type de roman qui se focalise sur la définition de "roman d'aventure" lancée par Marcel Schwob sur les traces de Stevenson ». (Alain Goulet, *Notice à Les Caves du Vatican*, in André Gide, *RRI*, p. 1465). Schwob, en réfléchissant à la nature du genre, à partir des romans de Stevenson, arrive à le définir le « roman des crises du monde intérieur et du monde extérieur, l'histoire des émotions de l'individu et des masses », Marcel Schwob, *Spicilège*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 209. La réflexion sur le roman d'aventures, qui se base sur l'expérience symboliste tout en la dépassant, se développe en France dans les vingt dernières années du XIX^e siècle. Le genre est considéré, à la fois, un champ de renouveau du roman au niveau formel et d'expérimentation dans la représentation d'une vérité « autre ». Lorsque la longue élaboration des *Caves* est presque achevée, Jacques Rivière publie dans *La Nrf* un article titré « Le roman d'aventures », qui fait le point sur la réflexion autour de ce genre « nouveau », cf. *La Nrf*, V, 53, mai 1913 p. 748-765 ; V, 54, juin 1913 p. 914-932 ; V, 55, juillet 1913, p. 56-77.

Balzac ou de Ponson du Terrail, où l'on assiste à la mort littéraire d'un homme talentueux – André Gide⁵⁰⁵». Comme dans *La Voce*, le texte est rapproché au genre du roman d'aventures, mais en mettant l'accent, de façon fortement négative, sur ses aspects de description naturaliste de la réalité ; d'ailleurs, celui du retour à une description naturaliste de la réalité est un aspect qui tient à cœur aux écrivains de *Lacerba* et qui engendrera la rupture avec le futurisme de Marinetti.

La Voce s'engage également dans un effort de diffusion, en rendant les ouvrages disponibles dans la librairie et en les publicisant, notamment en 1914, année dans laquelle on remarque une fréquence majeure de citations⁵⁰⁶. S'il faut souligner l'absence de tout commentaire négatif, il est aussi nécessaire de remarquer l'attention particulière pour les œuvres critiques de Gide : ses conférences et ses écrits critiques sont souvent plus présents que ses écrits littéraires, à cause de l'osmose entre les revues italiennes et françaises, où les textes critiques étaient publiés, mais surtout à cause du profond intérêt de *La Voce* pour la critique. À partir de 1914, la présence de la littérature française – et étrangère en générale – dans les pages de *La Voce* diminue, suite aux événements politiques.

3.3.4.1. *La querelle du plagiat : une lettre de Gide à La Voce*

En avril 1913, Gide intervient directement dans les pages de *La Voce* et prend position dans une polémique concernant son ami Giuseppe Vannicola, accusé de plagiat. La querelle débute avec une lettre ouverte de Gustavo Botta et se poursuit pendant cinq livraisons, avec de différentes interventions de la part des intellectuels intéressés. Nous pouvons aujourd'hui éclaircir ultérieurement, grâce à de nouveaux éléments, ce « fait divers » littéraire qui démontre l'implication de Gide dans le contexte culturel italien et, plus particulièrement, dans le milieu de *La Voce*.

⁵⁰⁵ [Anonyme], « Caffè », *Lacerba*, II, 3, 1^{er} février 1914, p.46. « Leggere nella Nouvelle Revue Française del 1 gennaio i primi capitoli delle Caves du Vatican, sorta di romanzo d'avventura alla maniera di Balzac o di Ponson du Terrail, e dove si assiste alla morte letteraria di un uomo di talento – André Gide ».

⁵⁰⁶ Dues, très probablement, à Giuseppe Prezzolini. Comme lui-même le souligne, en 1914, *La Voce* « fut une revue personnelle de Giuseppe Prezzolini », *L'italiano inutile*, Milan, Rusconi, 1983, p. 132.

Dans sa missive, Gustavo Botta accuse Giuseppe Vannicola d'avoir signé des articles, dans *Lacerba* et *Il Vaglio*⁵⁰⁷, qui n'étaient en réalité que la traduction d'articles français. De plus, Botta relève la médiocrité présumée de la traduction de Vannicola, « un indigne, qui écrit et ne sait pas écrire, qui traduit et ne sait pas traduire, qui plagie avidement et qui ne sait pas plagier non plus⁵⁰⁸ ».

Gide n'est même pas mentionné, mais il intervient également dans le numéro suivant, pour défendre son ami, ainsi que, en même temps, les traductions de ses œuvres, Vannicola étant l'un de ses traducteurs en Italie. Comme il l'explicite dans sa missive, les insinuations de Botta sur les mauvaises capacités de l'accusé le touchent personnellement⁵⁰⁹. Il saisit le prétexte pour parler de l'existence du plagiat en art et, en même temps, pour adresser d'autres accusations à son tour. Avec ironie, il affirme que le plagiat dans le monde littéraire est à l'ordre du jour, qu'il ne suscite aucun scandale, et que, au contraire, les écrivains en sont souvent ravis d'être pris en exemple.

Les relations artistiques entre la France et l'Italie ont été, de tout temps, des plus cordiales. Les célèbres pastiches de D'Annunzio ne scandalisent aujourd'hui plus personne, et, tout au contraire, ceux des Français que son rare talent a estimé dignes d'emprunt, s'en sont trouvés fort honorés. Plus récemment, un *Enfant prodigue*⁵¹⁰ était donné à Rome sur la scène de l'Argentine, peu de temps après la publication dans *Vers et Prose* de mon *Retour de l'enfant prodigue*, que l'auteur de la pièce, M. F.M. Martini avait bien voulu lire et trouver à son goût. M. F.M. Martini me fit la faveur d'adopter cet opuscule et de l'adapter à la scène ; fond et forme ; à part mon nom, tout y était ; de sorte que M. Jean Carrère, dans une chronique dramatique du *Temps*, put reconnaître une des plus originales du théâtre italien contemporain. Encore une fois, voilà qui entretient la

⁵⁰⁷ « Le varie morali (apologo per i giovani) », *Lacerba*, I, 4, 15 février 1912 ; « I macchiaioli », *Il Vaglio*, I, 1, 1 mars 1913 ; « Il cubismo », *Ibidem* ; « Il simbolismo francese », *Il Vaglio*, I, 2, 15 mars 1913 ; « La musica di Debussy », *Ibidem*. Selon Gustavo Botta ces articles sont les plagats d'articles, respectivement, de Lucien Jean, Jules Laforgue, Léon-Paul Fargue, Henri de Régnier, Jaques Rivière.

⁵⁰⁸ Gustavo Botta, « Un plagiario ostinato », *La Voce*, V, 15, 10 avril 1913, p. 1054. « Uno sciagurato, il quale scrive e non sa scrivere, traduce e non sa tradurre, plagia smaniosamente e non sa nemmeno plagiare ».

⁵⁰⁹ André Gide, « Un plagiario ostinato », *La Voce*, V, 16, 17 avril 1913, p. 1058. « Mon cher Prezzolini, ce n'est pas sans étonnement, je l'avoue, que j'ai lu, dans le dernier n. de la *Voce*, le réquisitoire de M. G. Botta contre G. Vannicola. Je ne doute pas que M. G. Botta n'ait été très qualifié pour jouer ici ce rôle de justicier qu'il assume, à quoi le destinait évidemment cet "*animo pacato e indulgente*" qu'il se reconnaît. Pourtant j'aurais préféré qu'il lassât se plaindre ceux des auteurs qu'il cite [...] comme ayant été lésés. Bien que ne trouvant pas mon nom parmi ceux-ci, peut être estimerez-vous que j'aie quelque droit à répondre, comme un de ces traduits par Vannicola, "*il quale traduce e non sa tradurre*" ». La lettre de Gide date du 13 avril 1913 ; on peut donc présumer que Gide l'a écrite d'un trait, juste après avoir lu l'article de Botta, publié trois jours auparavant.

⁵¹⁰ La pièce de Fausto Maria Martini est intitulé *Il ritorno*.

cordialité. De quoi s'agit-il aujourd'hui ? D'une œuvre d'art ? Non point ; mais simplement de quelques articles de journaux ou de revues, d'articles de vulgarisation⁵¹¹.

La lettre se termine par un *post-scriptum* où Gide précise avoir écrit à l'insu de Vannicola ; d'ailleurs, comme il est évident, la défense de l'ami n'est pas le seul but de la lettre. Si l'attaque à D'Annunzio est désormais un proforma, sa polémique vise Fausto Maria Martini et son plagiat présumé du *Retour de l'enfant prodigue*.

L'intention de Gide ne passe pas inaperçue : sa lettre suscite un véritable débat dans le numéro suivant. La première réponse est celle de Gustavo Botta, qui conteste les arguments de Gide et stigmatise les intentions de sa lettre⁵¹². Ensuite, il renchérit, en donnant un exemple des plagiat de Vannicola⁵¹³ et en mettant à nouveau en discussion son talent de traducteur ; notamment, il critique la qualité de sa *Salomé* de Wilde et de son édition du premier livre du *Voyage d'Urien*, traduit par Arturo Onofri, qui présente, d'après lui, des nombreuses fautes. Irrité par l'intervention de Gide, Gustavo Botta attribue les jugements de l'auteur français à une mauvaise connaissance de la langue italienne⁵¹⁴. À la fin de l'article, la rédaction exprime sa gêne face à cette polémique, mais aussi son engagement à garantir le droit de réponse à tout le monde ; comme il est évident, l'article de Botta, explicitement provocateur, vise à solliciter une réponse de son célèbre correspondant qui, en revanche, n'interviendra plus.

⁵¹¹ André Gide, « Un plagiat ostinato », *La Voce*, V, 16, 17 avril 1913, p. 1058.

⁵¹² Gustavo Botta, « L'ultimo "prétexte" del sig. Gide », *La Voce*, V, 17, 24 avril 1913, p. 1061. « Io mi dolgo, e non poco, di dover ripigliare un increscioso discorso; ma mi inducono a ripigliarlo le parole, secondo me alquanto inopportune, di André Gide. [...] Questa gran difesa, improvvisata dal Gide lì per lì, s'impiglia in errori di giudizio e di fatto si trascina malamente per vie tortuose: così debole da non potersi reggere [...] Chi scrive ha dei doveri: li osservi. Chi legge ha i suoi diritti [...] E d'altra parte, alla inverosimile gioia di chi si vede togliere, e spesso guastare, l'intimo frutto del proprio ingegno e del proprio lavoro, io non ci credo niente. O allora perché lo stesso Gide, invece di crogiolarsi muto nella sua gioia, agguanta l'occasione di divulgare tra noi come qualmente in Roma, all'Argentina, venisse rappresentato, con altro nome dal suo, un lavoro tolto di peso dal *Retour de l'enfant prodigue*, opera di lui? [...] io mi fo lecito di pensare che, in questa fastidiosa faccenda, la sola cosa che al Gide preme veramente, l'unica che gli sia proprio a cuore, è la storiella di quest'altro plagio novissimo, ch'egli denuncia con amabilità sopraffine. [...] Questa lettera del Gide, guardando bene [...] mi appare quale uno dei suoi «pretesti» meglio indovinati ».

⁵¹³ Il publie en parallèle un passage de l'article *Il cubismo* de Vannicola et un passage de l'article *Au salon d'automne* de Léon-Paul Fargue, dont *Il cubismo* – selon Botta – est le plagiat ; les correspondances entre les deux textes sont évidentes.

⁵¹⁴ *Ibidem*. « Se André Gide, così fine e arguto artefice di prosa, avesse una miglior conoscenza della nostra lingua e letteratura, anziché maravigliarsi delle mie censure giustissime, si maraviglierebbe dell'impudore letterario del signor Vannicola ».

En revanche, dans le même numéro, une belle lettre de Giovanni Amendola rétablit l'équilibre en faveur de Vannicola :

Je lis avec vive satisfaction, dans le dernier numéro de *La Voce*, une lettre très intelligente et spirituelle d'André Gide – que j'aimerais remercier publiquement [...] au nom aussi de tous ceux qui, comme moi, ont lu avec ennui et peine le taciteén essai de critique que monsieur Gustavo Botta a voulu consacrer au travail quotidien de mon ami Giuseppe Vannicola. Je n'ai jamais eu le temps de consacrer à son œuvre tant d'oisiveté philologique à pouvoir aujourd'hui en juger ; raison pour laquelle je me contente de l'avis d'André Gide, qui me semble digne de foi. Les exercices critiques de monsieur Botta ont la même valeur des exercices de ceux qui prétendent écraser un homme de lettres par la liste des bêtises qu'on peut trouver dans ses livres, ou un homme d'action par les erreurs qui peuvent diminuer l'importance de son œuvre. Je revendique pour moi et pour tous le droit de faire des bêtises et des erreurs : ce ne sera pas pour ça qu'on nous fermera au nez les portes du paradis !⁵¹⁵

Amendola est proche de l'esprit de Gide dans le contenu et la forme de sa réponse. Il assume la même posture de supériorité intellectuelle, avec un ton ironique bien loin de l'esprit de sérieux affiché par Gustavo Botta. Dans le numéro suivant, la polémique s'étend ultérieurement : Gustavo Botta répond à Amendola : il réitère son attaque à Vannicola et accuse Amendola de ne pas connaître l'œuvre de ce dernier.

Fausto Maria Martini, en revanche, répond à Gide. Il défend l'originalité de son travail et souligne que Gide n'a pas pu voir ni lire sa pièce nulle part⁵¹⁶ et que, par conséquent,

⁵¹⁵ Giovanni Amendola, *La Voce*, V, 17, 24 avril 1913, p. 1062. « Leggo con viva soddisfazione nell'ultimo numero della Voce una lettera assai intelligente e spirituale di André Gide – che amerei ringraziare pubblicamente [...] anche in nome di tutti coloro che hanno letto, con me, con molta noia e con qualche pena, il tacitano saggio di critica fulminante che il signor Gustavo Botta ha voluto [...] consacrare al lavoro quotidiano del mio buono e simpatico amico Giuseppe Vannicola. All'opera del quale io [...] non ho mai potuto consacrare tanto ozio filologico, da trovarmi oggi in grado di poter valutare [...] ragion per cui mi accontento volentieri del parere di André Gide, che in materia mi sembra attendibile. [...] Le esercitazioni critiche del signor Botta [...] valgono almeno tanto poco quanto quelle di coloro che pretendono di liquidare un uomo di pensiero mediante il catalogo degli spropositi [...] che si possono rinvenire nei suoi libri, oppure un uomo d'azione in base agli errori [...] che possono diminuire il pregio della sua opera. Io rivendico per me e per tutti [...] il diritto di spropositare e di errare: non per questo ci chiuderanno in faccia le porte del paradiso! ».

⁵¹⁶ Fausto Maria Martini, *La Voce*, V, 18, 1^{er} mai 1913, p. 1070. « André Gide mi accusa di aver plagiato il mio Ritorno, un atto rappresentato or sono quattro anni con buon successo all'Argentina, da una sua prosa o lirica non ricordo, pubblicata in Vers et prose. Orbene, per lanciare un'accusa di tale entità bisogna avere dinanzi agli occhi i due termini di confronto. Il Gide ne ha uno solo: il suo lavoro. Infatti egli non conosce il mio atto che non è mai stato pubblicato. Esso fu rappresentato due sole volte a Roma e mi consta che in quelle due sere André Gide era a Parigi ». Giuseppe Vannicola en 1909 avait publié une annonce ambiguë : « di [André Gide] presto vedremo qui rappresentato un forte dramma che Giuseppe Vannicola e Fausto Maria Martini, due giovani poeti già noti, hanno già tradotto » (Giuseppe Vannicola, «André Gide», *La*

son jugement se base exclusivement sur la critique publiée dans *Les Temps* par Jean Carrère, qui n'a remarqué aucune parenté entre les deux textes⁵¹⁷. Sa défense semble très solide, jusqu'à ce passage : « mon *Retour* s'inspire à la parabole de l'évangile et, si pour une variante il rappelle la poésie ou la prose de Gide, j'ai été si honnête homme que j'ai mis en exergue, dans la première page de mon travail, certains mots de Gide⁵¹⁸ ». Martini démontre ainsi de connaître le texte de Gide et d'avoir tiré de ce texte « une certaine variante ». Cette variante est au centre de la critique de Jean Carrère, et elle est aussi l'étincelle des suspects de Gide :

Poète aussi est M. Fausto Martini, dont un délicieux acte, *Il Ritorno*, a été acclamé à l'Argentina. M. Martini est tout jeune. C'était son début. *Il Ritorno* est l'éternelle et toujours vivante fable de l'enfant prodigue, qui peut varier à l'infini selon les temps, les milieux et le tempérament du poète. M. Fausto Martini a apporté à ce thème inépuisable une conclusion délicieusement imprévue. Le fils prodigue revient au foyer, où on lui fait la fête, tandis que son frère, sage et rangé, demeuré près de ses parents, est cité en exemple à suivre désormais. Mais le vagabond raconte ses aventures avec tant de charme et de regret, que le frère émerveillé, pris à son tour par la passion de l'inconnu, ramasse ses économies et part vers l'éblouissement des horizons nouveaux⁵¹⁹.

Antoine Fongaro met en doute la bonne foi de Gide à cette occasion : il l'accuse de n'avoir même pas lu l'article de Carrère qu'il cite⁵²⁰. En effet, Carrère cite le titre exact, *Il Ritorno*, et non pas *L'Enfant prodigue* que Gide cite dans sa lettre ; il ne dit pas, comme Gide le prétend, qu'il s'agit de l'une des pièces les plus originales du théâtre italien, il dit seulement qu'il est un « délicieux acte ». Tous ces détails nous suggèrent que Gide n'a pas lu l'article, mais qu'il s'est basé sur le résumé de quelqu'un d'autre. Cette thèse est soutenue par le fait que la nouvelle du plagiat présumé remonte, en réalité, au printemps 1912, lorsque Gide écrit à Jean Schlumberger :

Vita, V, 87, 28 mars 1909, p.3) ; mais il semble peu probable qu'il fasse référence au *Ritorno* : Martini ne cite jamais une collaboration avec Vannicola.

⁵¹⁷ *Ibidem*. « [Gide] dice che dall'articolo, invero di gran lode, che il Carrère scrisse sul Temps a proposito del mio Ritorno, egli ha dedotto l'esistenza del plagio. Ma allora il Carrère, che è onestissimo critico e che conosce bene l'opera intera del Gide, sarebbe stato il primo a rilevare la mia colpa ». À vrai dire, Antoine Fongaro met en doute la connaissance de l'œuvre de Gide de la part de Jean Carrère : même au net du plagiat, la parenté entre les deux textes est indéniable, et le critique aurait dû la mentionner (voir Antoine Fongaro, *Bibliographie de Gide en Italie op. cit.*, p. 20).

⁵¹⁸ *Ibidem*. « Il mio *Ritorno* trae l'ispirazione dalla parabola evangelica, e se per una certa variante, ricorda la poesia o prosa di Gide, io fui così galantuomo che posi in epigrafe sulla prima pagina del mio lavoro talune parole del Gide ».

⁵¹⁹ Jean Carrère, *Les Temps*, 25 juillet 1910, p.n.n.

⁵²⁰ Cf. Antoine Fongaro, *Bibliographie de Gide en Italie, op. cit.*, p. 19-21.

Il se découvre que l'*Enfant prodigue* dont parlait *Le Temps* cet été, joué à la saison dernière, à Rome, un des succès de la saison, est bel et bien une adaptation de mon traité. Ne sachant pas que je vous écrirais ce soir, j'en parlais à Gallimard ce matin, le priant de vous demander de consulter à ce sujet Tristan Bernard ; mais je ne pense pas qu'il y ait rien à faire⁵²¹.

La lettre est envoyée de Florence ; nous pouvons, donc, présumer que les suspects de plagiat naissent chez Gide à la suite d'une conversation avec l'un de ses amis italiens, qui a vu la pièce. Cette expression générique, « il se découvre », démontre que Gide a été informé seulement dernièrement des ressemblances entre les deux textes et que, par conséquent, et contrairement à ce qu'il affirme dans sa lettre, l'article de Jean Carrère n'a rien à voir avec ses suspects.

Malheureusement, la pièce de Martini n'a jamais été publiée⁵²² ; toute tentative de comparaison doit se contenter du témoignage de Jean Carrère, ainsi que d'une affiche du spectacle que nous avons pu retrouver en archive⁵²³. La première représentation y est annoncée, au théâtre Argentina de Rome, le 28 avril 1910 ; parmi les personnages indiqués, trois sont absents dans la pièce gidienne. Si « Cecilia, la servante » et « Maddalena, la vieille dame de la fontaine⁵²⁴ » peuvent être des personnages secondaires, insérés pour des raisons de mise en scène, un changement majeur advient au niveau des personnages principaux. Un père, une mère et trois fils ; mais l'un des enfants est, en réalité, une fille : Claretta. En l'absence du texte, toutes les suppositions sont possibles, mais, grâce à l'article de Carrère et à cette liste, nous pouvons avancer une hypothèse : Martini a choisi de revenir à l'original biblique, en faisant jouer la parabole aux deux frères ; il a repris le final gidien, ainsi que la nouvelle formation « à trois », en insérant le personnage de la sœur. Nous pouvons en conclure que, fort probablement, *Il Ritorno* était un texte original, influencé par la lecture du texte gidien ; toutefois, en absence du texte, une conclusion définitive demeure impossible.

⁵²¹ Lettre d'André Gide à Jean Schlumberger, 23 mars 1912, *Corr. Schlumberger*, p. 480-481.

⁵²² Une scène est publiée dans *La Tribuna*, XXVIII, 120, 30 avril 1910, p. 2. Il s'agit d'un dialogue entre le père, la mère et les trois fils, scène en tout cas absente de la pièce de Gide. Le manuscrit du texte entier est introuvable.

⁵²³ L'affiche se trouve dans les archives de la Bibliothèque-Musée de l'Acteur de Gênes (Italie).

⁵²⁴ « Cecilia, la fantesca » et « Maddalena, la vecchia della fonte ».

La polémique autour des plagiats de Vannicola se poursuit encore, avec une intervention d'Arturo Onofri, le traducteur de *Viaggio sull'oceano patetico*, qui avait été également mis en cause. Il ne défend pas Vannicola, mais il défend son propre travail : il affirma avoir été lui-même surpris par la forme finale de sa traduction, qui avait été modifiée sans son consentement. En ayant demandé des explications à Vannicola, il affirme avoir reçu une réponse surprenante : Gide lui-même avait corrigé les épreuves.

Après avoir envoyé le manuscrit de la traduction, je n'ai plus reçu de nouvelles pendant plusieurs mois. Enfin, le bouquin arriva par courriel, déjà imprimé et publié. Je m'en étonnai, et relisant la traduction je m'étonnai encore plus. Non seulement il y avait beaucoup de coquilles typographiques, mais le pire était que ma traduction avait été modifiée par quelqu'un. Je menaçai de porter plainte à Vannicola et à l'éditeur. Donc Vannicola me répondit : « ta traduction du *Voyage sur l'océane pathétique* d'André Gide a été effectivement modifiée par quelqu'un. Ce quelqu'un, cher Onofri, est André Gide lui-même, qui était à Florence. La correction des épreuves, déjà faite par Gide lui-même avec moi, a été refaite par Bontempelli et finalement par Papini. Donc, je n'ai cru absolument pas nécessaire ton dernier avis ». Et à ce moment-là, je n'ai plus résisté et je suis éclaté de rire⁵²⁵.

L'image d'André Gide occupé à la correction des épreuves avec Vannicola est tout à fait croyable, si on considère la lettre repérée dans le Fonds Onofri, dans laquelle Gide s'attriste de ne pas pouvoir corriger avec Vannicola sa traduction de *L'Immoraliste*. La dernière lettre publiée dans ce numéro est la réponse de Vannicola ; sur un ton ironique et léger qui rappelle celui de Gide, il ne prend pas la peine de se défendre, il se limite à démontrer la mesquinerie des réflexions de Botta et affiche une attitude nonchalante.

Cher Prezzolini, il y a des plagiats de l'esprit bien plus immoraux que ceux qui peuvent arriver dans l'écriture, pour des raisons que monsieur Botta a la chance de ne pas connaître. La majorité de la jeunesse d'aujourd'hui, par exemple, est plagiaire du dernier « Livre » ou de la plus récente importation esthétique. M. Botta peut continuer à promettre toujours aux amis d'être un grand poète, ou encore – si cela lui plaît – à enquêter si

⁵²⁵ Arturo Onofri, « Ancora del plagiatario ostinato », *La Voce*, V, 18, 1er mai 1913, p. 1070. « Dopo ch'io ebbi mandato il manoscritto di detta traduzione passarono alcuni mesi senza che ne sapessi più nulla. Finalmente la posta mi recapitò il suddetto fascicolo, già bell'e stampato e pubblicato. Stupii [...] e rileggendo man mano la presunta mia traduzione trasecolai addirittura. Non solo gli strafalcioni tipografici si rincorrevano a frotte [...] ma il peggio [...] era che la mia traduzione era stata manomessa da qualcuno [...] Minacciai processo e diffida al Vannicola e all'editore [...] Il Vannicola dunque mi rispose: '[...] la tua traduzione del Viaggio sull'oceano patetico di André Gide è stata realmente "manomessa da qualcuno" [...] questo qualcuno, caro Onofri, è stato precisamente André Gide, il quale si trovava appunto a Firenze [...] la correzione delle bozze, già stata fatta dal Gide stesso unitamente a me, è stata ripetuta da Bontempelli e in ultimo da Papini. Per cui non ho ritenuto assolutamente indispensabile fartela rivedere'. E allora non mi ressi, e mi misi a ridere ».

scrupoleusement l'œuvre des autres. *Tant mieux, ou tant pis, ou tant mieux.* (Ah! J'oubliais d'avertir qu'il s'agit d'un vers de Verlaine). J'aime la vie et, malgré de douloureuses mésaventures, la vie n'a pas encore cessé de m'aimer. Mon œuvre littéraire, à partir du *Trittico della Vergine* (que M. Botta eut la complaisance de louer vis-à-vis de moi, il y a plusieurs années) a pour moi la même importance de la fleur que je porte à la boutonnière⁵²⁶.

Gustavo Botta répond une dernière fois, plein d'amertume, en reniant d'avoir jamais loué l'œuvre de Vannicola⁵²⁷, en l'accusant de falsifier la réalité. Si les rapports avec Vannicola et Papini, ainsi que leurs articles, nous éclairent sur la réception esthétique, philosophique et littéraire de Gide, cette querelle est une admirable source d'informations sur les rapports de Gide avec la communauté florentine dans les aspects les plus pratiques. Elle nous confirme la participation active de Gide aux activités du groupe pendant ses passages à Florence, ainsi que son intérêt dans le contrôle de la diffusion de ses ouvrages à l'étranger. Elle nous montre la richesse des échanges et l'intérêt vivace autour de la littérature française dans le milieu culturel de *La Voce*.

3.3.4.2. D'un « espace » à un « moment autobiographique » : l'autobiographisme chez Gide et les écrivains *vociani*

Au vu de la présence régulière de Gide dans le milieu de *La Voce* et du profond intérêt que les écrivains liés à la revue démontrent pour ses œuvres, il n'est pas anodin de supposer une influence, ou, au moins, une familiarité d'esprit, entre les œuvres de Gide et celles des *vociani*, notamment au sujet de l'autobiographisme. Nous nous appuierons, notamment, sur la lecture de Philippe Lejeune qui, dans sa bibliographie de l'autobiographie en France⁵²⁸, ne reconnaît comme de véritables autobiographies que deux œuvres de Gide : *Si le grain ne meurt* et *Et nunc manet in te*, mais il affirme

⁵²⁶ Giuseppe Vannicola, «Ancora del plagiatario ostinato», *La Voce*, V, 18, 1er mai 1913, p. 1070. «Caro Prezzolini, [...] Vi sono plagi nello spirito, molto più immorali di quelli che possono accadere nella lettera, per ragioni che il sig. Botta ha la fortuna di non conoscere. La maggior parte della gioventù d'oggi, ad esempio, è plagiaria dell'ultimo "Libro" o della più recente importazione estetica. Il sig. Botta continui pure a promettere agli amici di essere un grande poeta, ed insista, se ciò può fargli piacere, ad indagare così scrupolosamente nell'opera altrui. Tant mieux, ou tant pis, ou tant mieux. (Ah! Dimenticavo di avvertire che è un verso di Verlaine). Io amo la vita e malgrado dolorose avventure, la vita non ha ancora cessato di amarmi. La mia opera letteraria, a cominciare dal *Trittico della Vergine* (che il sig. Botta ebbe la compiacenza di lodarmi a voce, molti anni or sono) ha, per me, l'importanza del fiore che metto all'occhiello ».

⁵²⁷ Gustavo Botta, « Ancora il plagiatario », *La Voce*, V, 19, 8 mai 1913, p. 1074.

⁵²⁸ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 128-129.

également que toute l'œuvre de Gide est imprégnée par la description de sa personnalité : Gide adopte « une stratégie visant à constituer la personnalité à travers les jeux les plus divers de l'écriture⁵²⁹ ». En réfléchissant à l'autobiographisme de Gide, Lejeune élabore le concept d'« espace autobiographique ». Le pacte autobiographique gidien, c'est-à-dire le « pacte » qui établit le rôle de l'auteur par rapport au narrateur et au personnage principal⁵³⁰, ne concerne pas un seul ouvrage, mais l'ensemble de sa production. Chaque partie de cette production se placerait donc dans un « espace autobiographique », serait soumise à un pacte autobiographique élargi qui implique, dans tous les textes, la coexistence d'aspects autobiographiques et fictionnels. Les œuvres plus strictement « autobiographiques » comme *Si le grain ne meurt*, s'intègrent aux œuvres plus « fictionnelles », et, dans la perception du lecteur plus que dans la volonté de l'auteur, deviennent les différentes pièces d'une mosaïque : « l'auteur n'a pas de rapport d'identité avec le narrateur : mais le lecteur cherchera toujours à deviner le premier à travers le second⁵³¹ ». À chaque partie de l'œuvre de Gide est confiée l'expression de l'une des multiples formes du *moi* de l'auteur : « l'image de cet “être de dialogue” qu'il était, il a voulu qu'elle fût la résultante de tous les textes qu'il écrivait⁵³² ». De ce système font partie les œuvres autobiographiques les romans (*Les Faux-monnayeurs*), les récits (*La Porte étroite*, *L'Immoraliste*, *La Symphonie pastorale*), la prose poétique (*Les Nourritures terrestres*), les dialogues (*Corydon*, *Le Retour de l'enfant prodigue*), le *Journal*, la correspondance. Il ne s'agit pas seulement d'utiliser les matériaux biographiques pour des œuvres de fictions, mais aussi de présenter les œuvres de fictions comme une partie à part entière du portrait autobiographique⁵³³. De tous ses ouvrages, Gide « voyait déjà la place qu'ils occupaient, le rôle qu'ils jouaient dans l'ensemble du système⁵³⁴ », un cadre d'ensemble qui, a posteriori compose l'image de sa personnalité, un « acte de vivant fait pour des vivants⁵³⁵ », donc forcément ambigu et contradictoire. Il

⁵²⁹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 165.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 15. « Pour qu'il y ait autobiographie [...] il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage ».

⁵³¹ *Ibid.*, p. 169.

⁵³² *Ibid.*, p. 166.

⁵³³ Pendant la rédaction des *Faux Monnayeurs*, par exemple, Gide note : « tout ce que je vois, tout ce que j'apprends, tout ce qui m'advient depuis quelques mois, je voudrais le faire entrer dans le roman », *Journal des faux monnayeurs, Romans et récits II*, Pierre Masson (éd.), Paris, Gallimard, 2009, p. 529.

⁵³⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 168.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 177. Lejeune rajoute : « On connaît l'horreur de Gide pour la catégorie du posthume ».

s'agit d'une « abstention systématique des jugements explicites⁵³⁶ » qui donne lieu à une image facettée et complexe⁵³⁷. La définition d'« espace autobiographique », que Lejeune élabore autour de l'œuvre de Gide peut être attribuée aussi aux écrivains de *La Voce*, comme Andrea Cortellessa le remarque :

Nous partons du principe qu'un « pacte fantasmatique » similaire ait été en vigueur en Italie aussi, au cours de la période entre 1909 et 1915 (environ) – non pas autour de la personnalité d'un seul auteur, mais autour d'un milieu intellectuel entier : celui que, pour simplicité, on poursuivra à appeler « *vociano* », et auquel faisaient référence, à vrai dire, un ensemble de personnalités très différentes et autonomes (même si non antithétiques). Par conséquent, nous parlerons de « moment » (et non pas « d'espace ») autobiographique⁵³⁸.

La notion de « moment autobiographique » proposée par Cortellessa est une notion *compréhensive* qui nous permet de réunir dans une même ligne des œuvres citées très différentes au niveau formel. L'autobiographisme des écrivains de *La Voce* s'exprime, à la fois, dans le récit, le journal, le fragment autobiographique, jusqu'à des « matériaux lyriquement impurs, métriquement non classables, jusqu'à la poésie en prose, jusqu'au fragment de prose⁵³⁹ ». Ces œuvres partagent pourtant des caractères communs, elles font partie de la même recherche littéraire.

Méfiance envers le « naturalisme » et les formes strictes du « récit bref » et du « roman ». L'attitude des écrivains *artistes* de *La Voce* était plus romantique et intérieure, dominée par l'autobiographisme et par la recherche de la « vérité ». [...] On ne pouvait pas trouver la vérité ailleurs que dans l'autobiographie, parce que qu'est-ce qu'il y avait de plus proche et de plus vrai et de plus naturel que sa propre histoire ? Donc les œuvres capitales des écrivains de *La Voce* ont assumé un caractère autobiographique et intérieur. [...] Le livre le plus célèbre et – je pense – aussi le plus représentatif de cette époque est l'*Uomo finito* de Papini. Mais, toujours dans la même intention d'immédiateté autobiographique,

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 167

⁵³⁷ Cf. André Gide, *Si le grain ne meurt*, SV, p. 247 : « la complication, je ne la recherche point ; elle est en moi. Tout geste me trahit, où je ne reconnais point toutes les contradictions qui m'habitent ».

⁵³⁸ Andrea Cortellessa, *Il « momento » autobiografico. La tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei «vociani»*, in *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, Rome, Bulzoni, 1997, p. 192. « Noi partiamo dal presupposto che un simile 'patto fantasmatico' sia stato vigente anche in Italia, nel periodo tra il 1909 e il 1915 (circa) – ma non intorno alla personalità di un singolo autore, bensì intorno ad un intero ambiente : quello che per comodità si continuerà qui a chiamare 'vociano', e al quale facevano capo per la verità un gruppo di personalità tra loro ben distinte e autonome (quando non antitetiche). Per cui parleremo di 'momento' (e non di «spazio») autobiografico ».

⁵³⁹ Paolo Briganti, « I trentenni alla prova: l'autobiografia dei vociani », in *L'autobiografia. Il vissuto e il narrato*, « Quaderni di retorica e poetica », I, 1986, p. 167. « Materiali liricamente impuri, metricamente inclassificabili, fino alla poesia in prosa, fino al frammento di prosa ».

sont *Il mio Carso* de Slataper, *Lemmonio Boreo* de Soffici, et aussi les ouvrages lyriques comme *Frammenti lirici* de Rebora, *Trucioli* de Sbarbaro, *Ragazzo* de Jahier⁵⁴⁰.

Les œuvres que Prezzolini inclut dans le « canon » de l'autobiographisme *vociano* ne sont pas simplement l'expression de la vie intérieure de l'individu ; elles se situent dans un cadre de recherche éminemment littéraire. Les œuvres autobiographiques des écrivains *vociani* rentrent en relation avec leurs œuvres plus spécifiquement narratives et critiques, ainsi qu'avec leurs journaux intimes, souvent publiés, et leurs correspondances. En 1912, dans *Un uomo finito*, Papini affirme : « Me voici : si vous voulez, vous pouvez faire la connaissance de mon être le plus véritable. Ce n'est pas ma biographie, mais le parcours précis de mes événements intérieurs. Mon œuvre entière trouve ici son explication et sa clé de lecture⁵⁴¹ ». En ces lignes, nous retrouvons l'idée d'un pacte autobiographique qui concerne la totalité de l'œuvre, et qui met en lumière les correspondances entre ses différents éléments. La personnalité de l'auteur, expliqué au lecteur, serait à la base de la compréhension de l'œuvre. De la même manière, lorsque, en 1922, les éditions de *La Voce* publient *Il peccato* de Giovanni Boine⁵⁴², malgré le caractère fictionnel de l'œuvre, la narration à la troisième personne l'indéniable distanciation entre l'auteur et les personnages, les lecteurs peuvent être amenés à y voir des caractères autobiographiques. Comme Paolo Briganti l'affirme : « il faudrait se demander si cette situation d'autobiographisme évident ne poussa le lecteur contemporain de *Il peccato* à entendre le récit comme une tranche autobiographique, comparable aux autres écritures

⁵⁴⁰ Giuseppe Prezzolini, *Il tempo della Voce*, op. cit., p. 24-25. « Diffidenza verso il 'naturalismo' e le forme chiuse della 'novella' e del 'romanzo'. L'inclinazione degli scrittori artistici de La Voce era più romantica e più interiore, dominata dall'autobiografismo e dalla ricerca della 'verità'. [...] La verità non si poteva trovare altro che nell'autobiografia, perché che cosa c'era di più vicino e di più vero e di più naturale che la propria storia? Quindi le opere capitali degli scrittori de La Voce presero un carattere autobiografico ed interiore. [...] Il più famoso e mi pare anche il più rappresentativo libro di quel tempo è l'Uomo finito di Papini. Ma sempre nello stesso impegno d'immediatezza autobiografica stanno *Il mio carso* di Slataper, il *Lemmonio Boreo* di Soffici, ed anche i libri di lirica come i *Frammenti lirici* di Rebora, i *Trucioli* di Sbarbaro, *Ragazzo* di Jahier ».

⁵⁴¹ Giovanni Papini, *Un uomo finito*, in *Opere*, Milan, Mondadori, «Meridiani», 1977, p. 384-385. « Eccomi qua : [...] se volete potete far conoscenza col più vero me stesso [...] Qui dentro non c'è la mia biografia ma c'è il corso esatto dei miei avvenimenti interiori. Tutto il resto dell'opera mia trova qui la sua spiegazione e la sua chiave ».

⁵⁴² Déjà paru dans *La Riviera ligure* entre 1913 et 1914.

autobiographiques des *vociani*, qui pouvaient faire confiance – à cause de leur réputation “de groupe” – sur une espèce de pacte autobiographique globale⁵⁴³».

L'autobiographisme qui caractérise les jeunes auteurs italiens au début du XX^e siècle s'associe, sur le plan formel, à une recherche de nouvelles formes d'expression, comme le relève Paolo Briganti dans cette considération qui nous ramène aux propos de Lejeune sur les œuvres gidiennes.

Dans l'univers de l'autobiographisme, il n'est pas toujours facile de distinguer la poésie de la prose, la narration de l'essai, la critique de l'effusion lyrique [...] celles qu'on pourrait définir, en sens large, « écritures autobiographiques » sont nombreuses en cette période de début de siècle, tandis que celles qu'on pourrait appeler des autobiographies en sens strict sont – il me semble – très peu nombreuses⁵⁴⁴.

Parmi les écrivains liés à *La Voce*, nous retrouvons les traces de cette recherche formelle, qui vise à dépasser non seulement les genres traditionnels, mais le système des genres tout court, en se situant dans l'espace de l'autobiographisme : « le roman, la nouvelle, le drame sont des formes d'art hybrides, transitoires, destinée à la disparition pour laisser la place au lyrisme pur – et à l'autobiographie⁵⁴⁵ », affirme Ardengo Soffici. Scipio Slataper de son côté, prend conscience en 1911 de cette exigence : « comme chaque époque exprime dans un genre d'art spécial et prédominant sa propre vision intérieure, notre genre sera, probablement, le journal⁵⁴⁶ ».

Clelia Martignoni, en analysant la production autobiographique des *vociani*, remarque la présence de deux courants : l'un « métaphysique », qui s'exprime dans un style

⁵⁴³ Paolo Briganti, « La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia italiana del Novecento » dans *Annali d'Italianistica*, IV, University of Notre Dame, 1986, pp. 189-221. « Ci sarebbe da chiedersi [...] se quella situazione di conclamato autobiografismo non spingesse di per sé, allora, il lettore coevo del Peccato ad intendere il racconto [...] come una tranche autobiographique del tutto simile alle molte altre scritture notoriamente autobiografiche dei *vociani* in genere, i quali potevano contare – diciamo per fama “di gruppo” – su una sorta di patto autobiografico complessivo ».

⁵⁴⁴ Paolo Briganti, « I trentenni alla prova: l'autobiografia dei *vociani* », *op. cit.*, p. 165. « Nel calderone dell'autobiografismo non è sempre agevole distinguere la poesia dalla prosa, la narrativa dalla saggistica, la critica dall'effusione lirica [...] mentre quelle che potremmo definire latamente “scritture autobiografiche” sono innumeri in questo arco primonovecentesco, quelle che forse davvero si possono chiamate strictu sensu autobiografie sono – mi pare – ben poche ».

⁵⁴⁵ Ardengo Soffici, *Giornale di Bordo*, *op. cit.*, p. 18. « Il romanzo, la novella, il dramma sono forme d'arte ibride, transitorie, destinate a sparire per lasciar libero il campo al puro lirismo. – E all'autobiografia ».

⁵⁴⁶ Lettre du 11 avril 1911 in Scipio Slataper, *Epistolario*, Milan, Mondadori, 1950, p. 268. « Siccome ogni periodo concretizza in uno speciale, predominante genere d'arte la sua visione interiore, il nostro genere sarà probabilmente il *diario* ».

fragmentaire, doué d'une intensité expressionniste, et qui se dirige vers l'abstraction⁵⁴⁷ ; l'autre, caractérisé par la registration impressionniste, la « transcription immédiate et sensuelle de la réalité⁵⁴⁸ », ensuite organisée dans une structure proche du roman de formation⁵⁴⁹. Pour cette deuxième forme, il est possible de reconnaître une proximité avec les choix d'expression de Gide, notamment sur deux éléments : le goût du fragment et celui du détail. Nous faisons ici l'exemple du *Giornale di bordo* d'Ardengo Soffici, que nous avons déjà cité, mais le discours pourrait être élargi à d'autres ouvrages. Soffici affirme qu'il propose ses souvenirs sans ordre, selon la forme qu'ils prennent dans sa pensée ; il met en acte « une écriture au jour le jour, sans structure⁵⁵⁰ » et son journal est « un résumé sommaire [...] fait d'aperçus [...] que seulement les amis, les initiés, les frères peuvent comprendre et goûter⁵⁵¹ ».

Si l'écriture journalière de Gide est dépourvue de ce côté élitiste, l'écrivain était pourtant à la recherche, lui aussi, de la transcription de l'instant : « oser écrire sans ordre⁵⁵² », écrit-il en 1913. Éric Marty souligne la nécessité de Gide de renfermer dans l'écriture la puissance de l'instant : « au temps de la réminiscence proustienne [...] s'oppose chez Gide celui de la répétition et de la littéralité de l'instant [...] la recherche [...] du sens de l'immédiat [...] le retentissement, la trace encore fraîche et non moins saisissante du présent⁵⁵³ ». L'écriture du *Journal* de Gide devient écriture de la vitesse, contrairement aux habitudes de l'écrivain⁵⁵⁴ ; la phrase assume le rythme et le temps de la vie, dans le but de rendre sa complexité. Si Gide est toujours contraire à ce qu'il appelle « l'épisodisme », dans son *Journal* il opère néanmoins un enregistrement précis de détails

⁵⁴⁷ Clelia Martignoni, « Sulla letteratura vociana. La riforma dei generi e dello stile », *op. cit.*, p. 190. « L'accezione metafisica, gelida, astratta, di fatto distrugge l'io che racconta, riducendolo a maschera, a semplice veicolo linguistico per cucire il testo in unità ». « L'acception métaphysique, abstraite, détruit le moi qui narre, en le réduisant à un masque, à un simple véhicule linguistique pour réunir le texte en unité ». Martignoni inclut dans ce groupe d'œuvres *Frammenti lirici* de Rebora, *Poemi lirici* de Bacchelli, *Pianissimo* de Sbarbaro, *I Canti orfici* de Campana, *Prologhi* de Cardarelli, *Memorie* et *Riepilogo* de Bacchelli, et les fragments publiés par Cecchi e Boine dans *La Riviera Ligure* entre 1915 et 1916.

⁵⁴⁸ Clelia Martignoni, *Ibid.*, p. 191. « Trascrizione immediata e sensuale della realtà »

⁵⁴⁹ Martignoni inclut dans ce deuxième groupe *Il mio Carso* de Slataper, *Un uomo finito* de Papini, *Ragazzo* de Jahier.

⁵⁵⁰ Ardengo Soffici, *Giornale di bordo*, 16 avril, *op. cit.*, p. 55. « Uno scribacchiar così giorno per giorno senza costruito ».

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 56. « Riassuntiva, in iscorcio, sommaria [...] fatta di cenni [...] che solo gli amici, gli iniziati, i fratelli possono capire e gustare ».

⁵⁵² André Gide, 19 mai 1913, *Jl*, p. 745.

⁵⁵³ Éric Marty, « Introduction », in André Gide, *Jl*, *op. cit.*, p. XIV

⁵⁵⁴ « Le besoin qui me fait écrire ces notes n'a rien de spontané d'irrésistible. Je n'ai jamais pris de plaisir à écrire vite. C'est pourquoi je veux m'y forcer », André Gide, *Jl*, *op. cit.*, p. 317.

insignifiants ; Anton Alblas remarque que « l'un des paradoxes qui frappent tout lecteur du *Journal* de Gide est le suivant : d'un côté, c'est un texte reconnu comme étant un des plus importants de son œuvre. [...] Mais en même temps le *Journal* est un texte qui parle de choses insignifiantes, les insomnies, les maux passagers de l'auteur⁵⁵⁵ ». Nous retrouvons le même goût pour le détail chez Soffici, lorsqu'il écrit : « j'aime trop la vie pour ne pas en apprécier dévouement aussi les bribes. Je suis le malade de la nuance, de l'éclair fugace, des futilités⁵⁵⁶ ».

Ces quelques éléments, que nous pouvons étendre aux autres œuvres appartenant au « moment autobiographique » des *vocianti*, tracent les lignes d'une écriture qui n'est pas un compte rendu de la réalité, épisodique, mais qui se propose en tant que transcription de l'intensité de la vie de l'artiste et de sa personnalité. Il est possible d'entrevoir des éléments de familiarité entre l'autobiographisme de Gide et des écrivains de *La Voce*, ainsi qu'entre les deux recherches formelles. Ces éléments démontrent leur appartenance aux mêmes exigences de changement, leur esprit de « contemporains », mais, au vu de leurs rapports biographiques, il est également possible d'avancer l'hypothèse d'une influence de Gide sur les jeunes auteurs.

⁵⁵⁵ Anton Alblas, « Le n'importe quoi, le n'importe comment, le n'importe où – trois dimensions de l'écriture dans le *Journal* de Gide », in *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses Universitaires, 2002, p.154.

⁵⁵⁶ « Amo troppo la vita per non apprezzarne devotamente anche le briciole. Sono il malato della sfumatura, del lampo fugace, della quisquilia », Ardengo Soffici, *Giornale di bordo*, op. cit., p. 56.

PARTIE II – DÉCOUVERTE ET CRITIQUE D'ANDRÉ GIDE (1919-1943)

Entre les deux Guerres mondiales, la réception de Gide rejoint sa pleine maturité. L'auteur est lu et commenté dans les revues et les journaux italiens, le grand public est de plus en plus au courant de son activité littéraire, ainsi que de sa vie et de ses choix politiques. D'abord, nous allons proposer un état de l'art de cette période, comprenant un panorama de la situation politique et culturelle de l'Italie et une reconstruction des rapports de Gide avec l'Italie ainsi qu'une description détaillée du corpus des périodiques et des articles ; en raison de la complexité de cette période, nous proposons également un parcours chronologique des étapes saillantes de la réception. Ensuite, nous allons passer à l'analyse des thèmes récurrents du discours critique. Nous nous concentrerons sur les catégories appliquées à l'œuvre de Gide : lu à la fois comme classique, décadent ou moderne, Gide échappe encore une fois à tout classement définitif, tout en demeurant une référence de premier plan.

1. État de l'art

La période qui fait l'objet de cette deuxième partie se situe entre 1919, date de la première citation de Gide dans une revue italienne après l'interruption de la guerre, et 1943, l'année de la chute du fascisme. La présence d'André Gide dans la presse italienne reprend tout de suite après la guerre, en 1919-20 et se poursuit de façon régulière, voire croissante, au cours des deux décennies suivantes. Antoine Fongaro divise cette longue période en deux parties, en choisissant l'année 1930 comme ligne de partage. Cependant, comme Fongaro lui-même le rappelle, les deux décennies s'enchaînent sans solution de continuité au niveau de l'activité critique. Au cours de cette tranche d'années les événements se succèdent à un rythme serré : la montée au pouvoir du fascisme, le manifeste des intellectuels fascistes et le contre-manifeste des intellectuels antifascistes en 1924, les lois sur la censure, les lois raciales, le début de la guerre, la fin du régime. Nous allons proposer une analyse thématique transversale du corpus, tout en mettant en relief l'évolution chronologique des thématiques traitées. Nous sommes convaincus que cette longue période doit être analysée dans sa continuité, comme un parcours qui, à travers une évolution politique et culturelle, mène l'Europe d'un conflit à l'autre.

La Première Guerre marque une interruption de la présence d'André Gide dans les revues italiennes, faute d'une jeune génération intellectuelle engagée dans le conflit. Une fois la guerre terminée, seulement une partie très exiguë des revues existantes a survécu, et le panorama culturel a radicalement changé. L'Italie sort de la guerre avec un sentiment de déception dû aux traités de paix qui ne reconnaissent pas ses revendications territoriales. Les tensions entre les interventionnistes et les neutralistes, qui avaient marqué le pays au cours des premiers mois de la guerre, reprennent force et le mythe de la « victoire mutilée » se répand à tous les niveaux de la société italienne ; la population, notamment les classes moyennes qui avaient fortement soutenu l'intervention dans la guerre, ont le sentiment de l'inutilité de leurs efforts. Le peuple italien « tomba dans un état d'agacement et de désespoir. La satisfaction pour la victoire fut remplacée dans son esprit par le sombre pessimisme de la défaite⁵⁵⁷ ». La crise économique qui afflige les premières années de l'après-guerre augmente le mécontentement des ouvriers et des classes moyennes, en engendrant des tensions et des désordres dans les villes industrielles tout comme dans les campagnes. Le point culminant de cette période est l'occupation des usines en septembre 1920, par laquelle le mouvement ouvrier obtient des améliorations des conditions de travail. Ces concessions de la part du gouvernement augmentent le mécontentement des classes moyennes, qui se sentent de moins en moins reconnues. En 1921, d'une scission du Parti socialiste naît le Parti communiste italien ; dans la même année, le Parti national-fasciste est fondé, avec le soutien des grands propriétaires agricoles et de la grande bourgeoisie industrielle, qui souhaitent freiner la « vague rouge ». Mussolini débute ainsi son escalade au pouvoir.

La crise économique et sociale qui suit la Première Guerre se reflète également dans les tendances esthétiques et littéraires. Les intellectuels abandonnent l'élan des avant-gardes pour se replier sur une littérature sobre, un retour à l'ordre et aux classiques. Le panorama de la presse culturelle apparaît ainsi radicalement différent et de nouvelles revues voient le jour. Bien évidemment, les deux décennies qui séparent les deux guerres sont marquées par la montée au pouvoir du régime fasciste, qui aura une influence majeure sur la culture. Cependant, il faudra dépasser, ou du moins nuancer, le stéréotype

⁵⁵⁷ Gaetano Salvemini, « La vittoria mutilata », in *La crisi italiana del primo dopoguerra. La storia e la critica*, Giovanni Sabbatucci (éd.), Bari, Laterza, 1976, p. 158 : « Cadde in uno stato di irritata disperazione. La soddisfazione della vittoria fu sostituita nel suo spirito dal cupo pessimismo della sconfitta ».

de l'autarcie culturelle du régime : malgré la montée au pouvoir du fascisme, la présence d'André Gide dans les revues et journaux italiens augmente de façon importante au cours de la période de l'entre-deux-guerres. Non seulement le régime n'empêche pas la lecture des auteurs étrangers, mais, surtout à ses débuts, il encourage même l'ouverture de la littérature italienne à l'Europe. En ce cadre, la France demeure une référence incontournable pour les auteurs italiens, malgré le refroidissement des rapports causé par les résultats de la Première Guerre.

Afin de définir le contexte de réception d'André Gide dans les années Vingt et Trente, nous allons tout d'abord définir le cadre politique et culturel de l'Italie de l'entre-deux-guerres. Ensuite, nous allons analyser les caractères principaux de la littérature italienne de cette période, en mettant l'accent sur l'évolution de ses rapports avec la littérature européenne. Finalement, nous allons définir les évolutions dans la géographie culturelle de l'Italie.

1.1. Points de repère sur l'Italie de la Première à la Deuxième Guerre mondiale

Pour comprendre pleinement les enjeux de la réception d'André Gide en Italie, il faut d'abord rappeler les caractères de la politique et de la culture du pays dans la période de l'entre-deux-guerres, en focalisant notamment sur les rapports entre l'Italie et la France. Ensuite, nous allons analyser le problème de l'engagement en Italie pendant et après la guerre : les tensions sociales engendrent un débat très vif entre les intellectuels qui, dans la continuité du vitalisme avant-gardiste, souhaitent s'engager dans un changement social et ceux qui, au contraire, visent un retour à l'ordre. Prise en cette tension, l'Italie ne participe pas au mouvement progressiste et démocratique de la culture qui se répand en Europe après la Première Guerre mondiale et qui sera très vite écrasée par l'avènement des totalitarismes. Finalement, nous allons approfondir les actions de contrôle de la part du régime sur les intellectuels et sur les moyens de communication, dans un contexte de massification de la culture.

1.1.1. Les rapports franco-italiens, de la « victoire mutilée » à la Deuxième Guerre

Les rapports de l'Italie avec l'Europe entre les deux guerres sont compromis par le sentiment de déception qui se répand dans la péninsule après le conflit ; dans le cadre psychologique de la « victoire mutilée », les anciens alliés deviennent les cibles des revendications politiques de la péninsule. Parmi les alliés, la France avait joué un rôle de premier plan : la propagande avait sollicité l'intervention de l'Italie au nom des « origines latines » communes contre l'ennemi germanique, mais ce mythe de fraternité dans la « latinité » se brise lorsque la France refuse son soutien aux revendications italiennes pendant les traités de paix. Ce manque de soutien est vécu par l'Italie comme une véritable trahison et engendre un sentiment francophobe qui traversera toute la période de l'entre-deux-guerres⁵⁵⁸ et qui influence aussi le domaine de la culture. Même si les institutions culturelles françaises en Italie sont toujours actives, le mécontentement envers la France est tangible, et le cas de Julien Luchaire en est révélateur : Luchaire qui, avant la guerre, était le porteur de l'idée de fraternité entre les deux pays latins et avait soutenu l'intervention de l'Italie, entre 1919 et 1929, est progressivement marginalisé par le monde culturel italien tout comme par les institutions françaises, jusqu'à devoir quitter son poste de directeur de l'Institut Français de Florence⁵⁵⁹. La presse culturelle reproche aux Français leur mépris de la culture italienne ; l'influence de la littérature française est également de plus en plus contestée et le regard sur les œuvres françaises est souvent très critique.

Sur le plan de la culture, le régime fasciste démontre un intérêt pour la France qui cache, comme il est évident, des enjeux politiques : la France est le pays qui accueille la plus grande communauté italienne à l'étranger⁵⁶⁰. Afin d'étendre son contrôle sur cette communauté, le régime s'empare des associations et des institutions italiennes en France : « la conquête des circuits associatifs s'étend des années 1923-1924 à la fin des années

⁵⁵⁸ Cf. Anne-Rachel Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Une étude de réception (1919-1943)*, op. cit., p. 22-23.

⁵⁵⁹ L'Institut Français de Naples est fondé en 1919 ; c'est le dernier succès de Julien Luchaire avant son éloignement.

⁵⁶⁰ Cf. les données reportées par Francesca Cavarocchi in « La rete delle organizzazioni fasciste e le iniziative di propaganda culturale in Francia », *Cahiers d'études italiennes* (éd. en ligne), 28, 2019, p. 2.

Vingt, avec des modalités très agressives, parfois en ayant recours à la violence⁵⁶¹ ». Le contrôle passe également à travers la fondation des « *Fasci italiani all'estero* », des collectifs fascistes créés sur le sol français, ainsi que par la consolidation des organismes culturels italiens⁵⁶² et la fondation de revues. En 1929, le premier Comité France-Italie est fondé, avec l'objectif de promouvoir l'alliance et la collaboration entre les deux pays⁵⁶³. En Italie, au cours de la période fasciste, les Instituts Français de Florence et Naples continuent leur activité, même si leurs initiatives perdent toute connotation politique ; parfois, ils font néanmoins l'objet d'attaques de la part du pouvoir.

Au niveau politique les rapports demeurent très froids. Les deux pays vivent un bref rapprochement entre 1933 et 1935, lorsque l'Italie s'engage dans la négociation du Pacte à quatre avec l'Allemagne et la Grande-Bretagne. À cette occasion, Mussolini autorise la fondation du Comitato Italia-Francia, le correspondant italien du Comité France-Italie. Le nouvel organisme organise également des initiatives de promotion de la culture italienne en France, dont par exemple la grande exposition de peinture italienne inaugurée en mai 1935, au Petit-Palais, par Galeazzo Ciano. En revanche il ne s'engage pas dans la diffusion de la culture française en Italie : « il ne rentr[e] certainement pas dans les objectifs du Comité italien d'alimenter une nouvelle vague de l'ancienne francophilie⁵⁶⁴ », considérée comme dangereuse ou, du moins, peu intéressante ; le seul but du Comité est l'exaltation de la suprématie italienne. En 1935, une autre étape importante des relations franco-italiennes est franchie : la visite du ministre des affaires étrangères français Pierre Laval à Rome pour la signature d'un accord passé à l'histoire comme traité Mussolini-Laval, par lequel la France cède à l'Italie des territoires de

⁵⁶¹ *Ibidem* : « La 'conquista' dei circuiti associativi si dipanò dagli anni 1923-1924 fino ai tardi anni Venti con modalità fortemente aggressive e in alcuni casi col ricorso alla violenza ».

⁵⁶² Par exemple, la Société Dante Alighieri, qui se dote de nombreux nouveaux sièges en France au cours des années Trente. En 1932, Lionello Fiumi, qui était à l'époque le secrétaire général de la Société Dante Alighieri de Paris, fonde *Dante : bulletin mensuel de culture latine*, puis *revue de culture latine*, une revue franco-italienne bilingue, afin de diffuser en France une propagande culturelle profasciste.

⁵⁶³ À l'instar de ce comité national, d'autres comités régionaux sont fondés au cours des années Trente. Le Comité France-Italie soutient les échanges diplomatiques et commerciaux tout en promouvant des initiatives culturelles et des voyages d'études en Italie ; bien évidemment, son activité se déroule sous la plus stricte surveillance du pouvoir politique.

⁵⁶⁴ Enrico Decleva, « Relazioni culturali e propaganda negli anni trenta : i comitati 'France-Italie' e 'Italia-Francia' », in *Il vincolo culturale tra Italia e Francia negli anni Trenta e Quaranta*, Jean-Baptiste Duroselle, Enrico Serra (éds.), Milan, FrancoAngeli, 1986, p. 128. « Non rientrava tra gli obiettivi del comitato italiano alimentare una nuova ondata dell'antica francofilia ». La traduction est d'Anne-Rachel Hermetet in *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Une étude de réception (1919-1943)*, op. cit., p. 89.

l'Afrique française et laisse la possibilité au régime de poursuivre son expansion en Éthiopie. Cet accord entame une amélioration des rapports entre les deux pays : l'Italie regarde d'un œil bienveillant la France et la propagande appelle à l'union des « sœurs latines » contre les pays germaniques. Cependant, au moment de l'offensive italienne en Éthiopie, en octobre 1935, la France renie l'accord et vote en faveur des sanctions contre l'Italie à la Société des Nations ; cette deuxième « trahison » marque le rapprochement définitif de l'Italie à l'Allemagne d'Hitler. La France devient de plus en plus la destination des antifascistes en exil et les rapports entre les deux pays se détériorent rapidement. En Italie, le régime met en place une véritable campagne de dénigrement du pays voisin : « la latinité cède la place à la “romanité”, à l'exaltation de la seule tradition de la Rome antique, opposée au barbare gaulois⁵⁶⁵ ». Avec la guerre, toutes les initiatives culturelles entre les deux pays prennent fin : en 1940, les fascistes séquestrent les Instituts Français ; les activités ne reprendront qu'en 1944.

1.1.2. L'engagement en Italie autour de la Première Guerre

À partir de 1914, les intellectuels italiens se confrontent avec la difficulté de faire de la littérature et de parler de littérature, pendant la guerre : le problème de l'engagement des écrivains devient un élément de première importance dans la vie culturelle du pays. En ce qui concerne les revues, le ton engagé et militant qui avait caractérisé les périodiques culturels avant la guerre semble désormais dépassé par les événements : les revues doivent désormais choisir entre actualité et littérature. Giorgio Luti éclaircit la nature de ce choix en relation à *La Voce* : « au seuil de la guerre, Prezzolini renonce à la revue et la cède aux littéraires [...] avec la montée au pouvoir des courants interventionnistes, l'engagement militant perd son sens⁵⁶⁶ ». Le débat qui se déroule à l'intérieur de *La Voce* engage, plus largement, la totalité du monde littéraire : est-il possible, est-il souhaitable de s'occuper de littérature pendant la guerre ? La réponse de De Robertis, directeur de la nouvelle *Voce*, penche en faveur de l'isolement. En choisissant un « engagement littéraire sérieux⁵⁶⁷ », la revue quitte son engagement politique. Le choix de rigueur et d'isolement

⁵⁶⁵ Anne-Rachel Hermetet, *ibid.*, p. 98.

⁵⁶⁶ Giorgio Luti, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre 1920-1940*, Florence, La Nuova Italia, 1972, p. 6. « È proprio alle soglie della guerra che Prezzolini rinuncia alla rivista e la cede ai letterati [...] con l'avvento al potere delle correnti interventiste, l'impegno militante non ha più senso ».

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 9. « Serio impegno letterario ».

de *La Voce* est problématisé par Renato Serra qui, dans son *Esame di coscienza*, soutient la nécessité de la littérature en tant qu'outil de résistance personnelle contre la barbarie, et, donc, d'engagement. Le débat interne à *La Voce* n'est qu'un exemple : la problématique concerne l'ensemble du monde intellectuel. Au cours de la Première Guerre, se configure ainsi en Italie «une littérature conçue comme exercice moral, comme rigueur de vie qui, née de la dissolution décadente, s'oppose au décadentisme pour bâtir une littérature ayant une fonction de rédemption et de défense⁵⁶⁸». L'expérience littéraire se situe à la frontière entre le renfermement dans une dimension élitiste et la mise en valeur de l'utilité de la littérature dans une société traversée des drames de l'histoire.

Cette tendance s'exaspère après la Première Guerre. Les intellectuels italiens avaient soutenu avec enthousiasme l'intervention, accomplissement du vitalisme des mouvements d'avant-garde. Comme Andrea Cortellessa le remarque, «on peut lire l'histoire des premiers quinze ans du XX^e siècle comme l'histoire d'une "course aux armements incontrôlable", dans le monde de la poésie tout comme dans le monde "réel"⁵⁶⁹». Cette violence trouve dans la Première Guerre son exutoire, jusqu'à l'épuisement : après un conflit long et dramatique, qui cause également la mort de nombreux écrivains (Serra et Slataper entre autres), le milieu intellectuel est pris par la désillusion et toute hypothèse de «parti des intellectuels», tel qu'il avait été pensé dans les années de *La Voce*, s'épuise. La déception et le traumatisme amènent de nombreux intellectuels à fuir le réel pour se renfermer dans la littérature. Ce désengagement est bien incarné par l'esprit de *La Ronda*, qui s'éloigne volontairement de la politique et de la morale, pour se consacrer exclusivement à la littérature et, plus spécifiquement, au retour aux classiques⁵⁷⁰.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 14. «Una letteratura intesa come esercizio morale, come rigore di vita che, nato dalla dissoluzione decadentistica, ad essa si oppone nella ricostruzione di una letteratura in funzione di riscatto e difesa».

⁵⁶⁹ Andrea Cortellessa, «Fra le parentesi della storia» in *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, Milan, Bompiani, 2018, p. 53-54 : «La storia dei primi quindici anni del XX secolo è leggibile come la storia di un'irrefrenabile "corsa agli armamenti", nel mondo della poesia non meno che nel mondo "reale"».

⁵⁷⁰ Dans un article de 1920, Lorenzo Montano défend ce choix : «I letterati non hanno altro pel capo! Politica scrivono, politica gridano, politica sognano. Il Parnaso è deserto [...] Oggi tutti si occupano di tutto, oggi tutti fanno e dis fanno, tutti si incaricano di quello che meno li riguarda. Visti i risultati, non sarebbe l'ora di fare l'apologia di quegli che s'incaricano soltanto di ciò che gli tocca?», «Commento alla cronaca. Una vecchia questione», *La Ronda*, II, 9, août-septembre 1920, p. 618.

La montée au pouvoir du régime fasciste exaspère l'incompatibilité de littérature et engagement : « la culture italienne arrive au dernier choix : consentement ou refus. La culture et la société deviennent deux termes opposés. Pour ceux [...] qui considèrent ce binôme comme une réalité à défendre, il ne reste que la voie de la lutte et de l'engagement politique⁵⁷¹ ». À la suite du premier Congrès des instituts fascistes de culture, convoqué à Bologne en mars 1925, le Manifeste des Intellectuels Fascistes, rédigé par Giovanni Gentile, paraît dans les principaux journaux italiens. Le texte, qui explique et justifie les bases politiques et culturelles du fascisme, est signé par environ 250 intellectuels. Dix jours après, le 1^{er} mai 1924, Benedetto Croce publie dans *Il Mondo* et *Il Popolo* le texte passé à l'histoire comme Manifeste des Intellectuels antifascistes : le document est signé par de nombreux intellectuels, écrivains, enseignants et artistes et représente le dernier document officiel d'opposition au régime de la classe intellectuelle. Entre 1922 (date de la marche sur Rome) et 1926 (date des lois sur la censure de la presse) les revues choisissent leur champ. La variété des positions des intellectuels face au régime est bien schématisée par Eugenio Garin, qui définit trois genres de réactions :

1. L'adhésion opportuniste, superficielle, de masse, sans que leurs œuvres littéraires fussent nécessairement organiques au fascisme.
2. La prise de conscience et la crise de quelques autres, surtout des jeunes, mais pas seulement, qui, en ayant remarqué le caractère réactionnaire à la base du fascisme, s'éloignent jusqu'à le combattre, en passant sur des positions opposées ;
3. La précision du détachement de la part de ceux qui, liés à la tradition des idéaux du *Risorgimento* et fidèles à l'héritage du XIX^e siècle, se démarquent de l'idéologie fasciste au nom de la religion de la liberté, parfois aussi tout en étant sur des positions conservatrices⁵⁷².

⁵⁷¹ Giorgio Luti, *La letteratura nel ventennio fascista*, op. cit., p. 35. « La cultura italiana era giunta ormai all'ultimo interrogativo, all'accettazione o al rifiuto. Cultura e società sembrano esser divenuti termini antitetici. Per coloro [...] che considerano il binomio come una realtà da difendere, resta unicamente la via della lotta e dell'impegno politico ».

⁵⁷² Eugenio Garin, *Intellettuali italiani del XX secolo*, Rome, Editori Riuniti, 1974, p. XVII-XVIII. « 1. L'adesione di comodo, di superficie, di molti, senza che con questo i loro prodotti intellettuali necessariamente esprimessero in modo organico il fascismo ; 2. La presa di coscienza e la crisi di altri, specialmente più giovani, ma non solo loro, che, individuato il carattere reazionario di fondo del fascismo se ne staccarono fino a combatterlo, passando su posizioni opposte ; 3. La precisazione di un distacco da parte di quanti, legati alla tradizione degli ideali risorgimentali e fedeli alle eredità liberali ottocentesche, presero energicamente le distanze dalle ideologie fasciste in nome della religione della libertà, anche su posizioni conservatrici ».

Certains intellectuels vont ainsi en direction de l'acceptation du régime, qui, porteur d'une «révolution bourgeoise», constitue la force vive et active de l'après-guerre⁵⁷³; Prezzolini, par exemple, souhaite l'adhésion des intellectuels au régime afin de garder leur espace d'influence, leur fonction de guide de la société. La position de Prezzolini suscite, bien évidemment, la réaction des intellectuels antifascistes, notamment de Piero Gobetti, qui lui répond dans les pages de *Rivoluzione liberale*⁵⁷⁴. Comme celles des individus, les positions des périodiques face au régime peuvent être différentes; cependant, à fur et à mesure que le régime consolide son pouvoir, continuer à publier signifie de plus en plus renoncer à toute activité politique, à toute action sociale. Comme Cesare Pavese le rappelle, «les rares intellectuels qui ont eu l'impertinence d'aller plus loin et d'imaginer que le pays était prêt pour une liberté plus active et substantielle, Gramsci et Gobetti, ont été éliminés, le moment venu⁵⁷⁵».

Le contrôle du régime sur les intellectuels est total et capillaire; il passe par la menace directe, par la flatterie ou le chantage économique: dans les années 1920-1930 la figure de l'écrivain professionnel est très rare, souvent le tirage réduit des œuvres oblige les écrivains à un autre travail à côté de l'activité littéraire, dans l'école, dans des maisons d'édition, dans la presse ou dans les institutions culturelles du régime. Pour se garantir le soutien des intellectuels, le régime leur offre tout de même une certaine autonomie: le respect formel de l'indépendance de la culture garantit au fascisme le consensus d'une large partie de la petite bourgeoisie, et des intellectuels.

Exception faite pour l'antifascisme de Croce et de quelques groupes libéraux, toléré par le régime, et pour quelques véritables opposants, contraints à l'exil ou à la prison; exception faite pour l'isolement de quelques intellectuels vivant à l'écart de la vie officielle, toute la culture italienne trouve de différentes formes de cohabitation et de collaboration avec le régime⁵⁷⁶.

⁵⁷³ Cf. Giorgio Luti, *La letteratura nel ventennio fascista*, op. cit., p. 16: «Prezzolini considera ora forza operante, e rivoluzionaria, la reazione borghese».

⁵⁷⁴ Cf. Giuseppe Prezzolini, «Per una società degli Apoti», *La rivoluzione liberale*, I, 28, 28 septembre 1922 et la réponse de Gobetti in I, 31, 25 octobre 1922.

⁵⁷⁵ Cesare Pavese, «Il comunismo e gli intellettuali», in *La letteratura americana e altri saggi*, Turin, Einaudi, 1962, p. 10. «Quei pochi che ebbero l'intemperanza di andare oltre e immaginarsi che il paese fosse maturo per una libertà più sostanziosa e operante, Gramsci e Gobetti, vennero a tempo e luogo spacciati».

⁵⁷⁶ Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milan, Einaudi, 1991, p. 38. «A parte l'antifascismo, tollerato dal regime, di Croce e dei gruppi liberali a lui legati, e quello dei pochi veri oppositori, per lo più costretti all'esilio o al carcere; a parte il distacco di pochi intellettuali che riuscirono a

Malgré le vaste consensus dont le régime bénéficie auprès des intellectuels, « il ne faut pas [...] considérer le consensus comme un consensus inconditionné [...] ou le voir comme un bloc unique sans fissures⁵⁷⁷ ». Les intellectuels italiens présentent les attitudes les plus différentes face au fascisme, et ces attitudes évoluent au fil du temps. Le régime étend son contrôle également aux universités, en imposant en 1931 le jurement de fidélité au régime fasciste à tous les professeurs ; cependant, après la moitié des années 1930, à la suite des élans impérialistes du régime, le regard des intellectuels se fait plus critique envers le régime. Le consensus chutera ultérieurement face aux lois raciales⁵⁷⁸, au choix de combattre à côté de l'Allemagne, à la faiblesse démontrée par le régime tout au cours de la guerre.

1.1.3. L'Italie face à la tentative échouée de la culture progressiste en Europe

Dans le climat qui suit les dévastations de la guerre, on assiste, en Europe, au développement d'une culture démocratique et progressiste, ainsi qu'au développement d'une nouvelle idée d'Europe. Dans de nombreux pays, de différentes classes sociales adhèrent aux luttes ouvrières, et intègrent les rangs des partis communistes et marxistes. En France, le mouvement surréaliste, proche du parti communiste, propose l'art et la culture en tant que moyens de libération de l'homme. Face à la naissance et à l'évolution des totalitarismes, ce courant progressiste de la culture se développe ultérieurement en Europe, en soulignant son caractère pacifiste et en créant de véritables organismes de résistance. En 1932, naît en France l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (A.É.A.R.) ; l'année suivante, peu après la montée au pouvoir d'Hitler, se déroule le Congrès antifasciste européen : André Gide « n'adhéra jamais à l'A.É.A.R., mais présida certaines réunions et figura au comité directeur de la revue *Commune* [...] qu'elle avait

vivere appartati dalla vita ufficiale, tutta la cultura italiana trovò in vari modi forme di convivenza e di collaborazione con il regime ».

⁵⁷⁷ Gabriele Turi, « A. F. Formigini : un editore tra socialismo e fascismo », in *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologne, Il Mulino, 1980, p. 185. « Non sarebbe [...] corretto considerare come incondizionato il consenso [...] o vederlo come un blocco uniforme senza incrinature ».

⁵⁷⁸ Nous rappelons, par exemple, le cas d'Angelo Fortunato Formigini, éditeur d'origine hébraïque, qui, après la promulgation des lois raciales, se suicide en se jetant du clocher du dôme de Modène. À travers ses écrits, l'intellectuel souligne le sens profondément politique de son sacrifice, qui doit être vu comme une protestation contre la réalité culturelle italienne. Cf. *ibidem*.

fondée⁵⁷⁹ » ; comme beaucoup d'autres écrivains français, Gide est impliqué dans le mouvement. En 1935, le premier Congrès international des intellectuels pour la défense de la culture est convoqué à Paris, du 21 au 25 juin. Le congrès, présidé par André Gide et André Malraux, réunit les délégués de trente-huit pays différents, contre la guerre, le totalitarisme et la barbarie. Le congrès, « une sorte d'apothéose, jamais répétée, de l'engagement politique des intellectuels⁵⁸⁰ », passe inaperçu par la presse italienne. La délégation italienne est constituée exclusivement par des intellectuels en exil : l'historien Ambrogio Donini⁵⁸¹, l'écrivain Guglielmo Ferrero, sa femme Gina Lombroso Ferrero⁵⁸² et Gaetano Salvemini. Aucun intellectuel actif en Italie ne participe aux travaux du Congrès. De cette rencontre parisienne naît l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture : basée à Paris, mais avec des sièges nationaux dans les différents pays, l'association se propose de « favoriser la circulation de la culture à travers une activité de traduction et publication [...], la création d'un prix international et le développement des relations nationales et internationales entre les écrivains⁵⁸³ ». Le 4 novembre 1935, l'Association se réunit à nouveau pour souligner son désaccord vis-à-vis du manifeste d'Henri Massis, *Pour la défense de l'occident et la gloire de l'Europe*⁵⁸⁴, qui déclare le soutien d'une soixantaine d'intellectuels français à l'invasion de l'Éthiopie de la part de l'Italie fasciste. Après une deuxième réunion à Londres en 1936, l'Association organise un nouveau congrès en Espagne où, entre-temps, la Guerre civile avait éclaté. Malgré les difficultés, le congrès se tient à Valencia, puis à Madrid. Les années 1936-1937 marquent indubitablement un tournant : les épurations en U.R.S.S.

⁵⁷⁹ Martine Sagaert, « Notes », *JII*, p. 1328.

⁵⁸⁰ Sandra Teroni, « Introduzione » in *Per la difesa della cultura. Scrittori a Parigi nel 1935*, Sandra Teroni (éd.), Rome, Carocci, 2002, p. XIII. « Una sorta di apoteosi, mai più ripetuta, dell'impegno politico degli intellettuali ».

⁵⁸¹ Historien et marxiste, Donini s'éloigne de l'Italie suite aux pressions reçues de la part du régime. Après une période passée aux États-Unis, il rentre en Europe. Il vit entre Paris et Bruxelles, où il prend contact avec les milieux intellectuels de gauche, en faisant fonction d'agent de liaison avec la résistance intellectuelle italienne (il rencontre clandestinement Einaudi en 1934), la Russie et l'Espagne.

⁵⁸² Après de nombreux efforts, le couple arrive à expatrier en Suisse en 1930, deux ans après que les fils Leo et Nina ont rejoint Paris. Pendant son exil Leo Ferrero fréquente Gide, qui connaît ses parents depuis ses premiers voyages à Florence.

⁵⁸³ Sandra Teroni, *op.cit.*, p. XII. « Favorire la circolazione della cultura attraverso un'attività di traduzioni e di pubblicazioni [...] l'istituzione di un premio internazionale e lo sviluppo di relazioni nazionali e internazionali tra gli scrittori ».

⁵⁸⁴ Le *Manifeste des intellectuels français pour la défense de l'occident et la gloire de l'Europe* paraît le 4 octobre 1935, dans de différents quotidiens (*Les Temps*, *Le Journal des débats*, *L'Action française*) et porte la signature de soixante-quatre intellectuels.

engendrent une perte de confiance de la part de nombreux intellectuels, dont Gide, dans le rêve communiste ; la guerre d'Espagne, de son côté, démontre la connivence des gouvernements européens avec les totalitarismes de droite et marque «une ligne de partage qui oblige les écrivains à un premier acte d'engagement⁵⁸⁵». En ce moment, le monde de la culture dépasse la vision étroite de *Strapaese* et *Stracittà*⁵⁸⁶ pour élargir à nouveau son regard : « les années Trente, notamment la guerre d'Espagne, ont signifié le retour à une vision européenne⁵⁸⁷ ». La tentative d'une culture progressiste en Europe s'achève dans une atmosphère de déception et d'impuissance, mais aussi dans une reprise de l'élan contestataire. En général, alors que la France est au centre de cette vague progressiste, l'Italie la regarde de loin : la répression fasciste empêche la participation des intellectuels aux initiatives européennes et la culture antifasciste italienne se développe surtout en exil.

1.1.4. Propagande et censure : le contrôle de la culture et de la presse dans l'après-guerre et sous le fascisme

Le contrôle de la culture doit se confronter à l'élargissement du public caractérisant la vie culturelle d'Italie de cette période. Dans les années de la guerre et de l'après-guerre, il est nécessaire de solliciter le consensus des masses, appelées à supporter les efforts industriels et militaires nécessaires au conflit. Cette nécessité engendre une tendance à la massification de la culture ; la thématique est, d'ailleurs, largement débattue dans les milieux intellectuels européens. La presse devient un moyen d'orientation de l'opinion publique, utilisée par les groupes de pouvoir industriels avant la guerre et, après la guerre, par le régime. Le fascisme promeut également le développement de nouveaux moyens de communication : à travers le cinéma et la radio, il peut diffuser ses messages à l'Italie entière, même si de larges zones du sud de l'Italie ne sont pas touchées par cette

⁵⁸⁵ Entretien avec Carlo Bo in Giorgio Tabanelli, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, Milan, Garzanti, 1986, p. 17. « Momento di separazione che costringe gli scrittori a un primo atto di impegno, di quello che sarebbe poi stato chiamato *engagement* ».

⁵⁸⁶ Deux mouvements qui s'affrontent dans le cadre de la culture du régime fasciste. Par ces deux néologismes, les fondateurs souhaitent exprimer le contraste entre les deux visages de la société et de la culture italienne de l'époque. Le premier mouvement, lancé en 1926 par la revue *Il Selvaggio* de Mino Maccari, défend l'esprit provincial, archaïque, paysan et nationaliste ; le deuxième, qui fait référence à la revue *900* de Massimo Bontempelli, soutient, au contraire, l'industrialisation et la modernité.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 19. « Gli anni '30, in particolare la guerra di Spagna, hanno significato il recupero di una visione europea ».

évolution. L'information doit rejoindre tous les niveaux de la population : à côté des périodiques culturels et des quotidiens, on assiste au développement d'une large variété de « *rotocalchi* », de revues illustrées, de bandes dessinées.

La démocratisation de la culture glisse très vite dans la propagande, qui passe à travers les nombreux journaux et revues culturelles fondés par le régime, mais aussi par la presse officiellement indépendante, qui, comme nous le verrons en détail par la suite, tombe très vite sous le contrôle du pouvoir politique. La première attaque contre la liberté de la presse remonte à 1923, lorsque Mussolini diffuse un « Regio Decreto » (« Décret royal »), qui confie au gouvernement, à travers les préfets, le pouvoir de juger le comportement des directeurs des journaux. Suite à des négociations avec les associations de catégorie, Mussolini ne publie pas tout de suite le décret ; il le publie, en revanche, l'année suivante, après l'homicide de Giacomo Matteotti, pour freiner la réaction de la presse contre le régime. La décision de publier le Décret provoque des attaques virulentes de la part des journaux, même des plus proches au régime, et un Comité pour la défense de la liberté de la presse est constitué⁵⁸⁸. Mais Mussolini ne cède pas ; entre 1925 et 1926, il promulgue les lois nommées « fascistissimes », dont la loi du 31 décembre 1925 sur l'autonomie de la presse, qui oblige les périodiques à choisir un directeur responsable approuvé par le régime. Un dernier tour de vis se vérifie après l'attentat échoué contre Mussolini, le 31 octobre 1926 : les quotidiens d'opposition sont supprimés et tous les matériaux imprimés sont soumis à la censure. Une ultérieure intervention date de 1938, lorsque les lois raciales obligent de nombreux propriétaires et directeurs de revues d'origine hébraïque à céder leurs propriétés ou leur poste. En conséquence de cette situation, de nombreuses revues italiennes sont fondées à l'étranger par les ressortissants antifascistes, notamment en France⁵⁸⁹ ; les intérêts de ces périodiques sont orientés surtout au domaine social et politique.

⁵⁸⁸ Cf. Nicola Tranfaglia, « La stampa quotidiana e l'avvento del regime 1922-1925 », in *La stampa italiana nell'età fascista, Storia della stampa italiana*, IV, Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia (éds.), Rome-Bari, Laterza, 1980, p. 22-26.

⁵⁸⁹ Pour une liste de ces périodiques, cf. Massimo Legnani, « La stampa antifascista », *ibid.*, p. 364-366.

1.2. Le milieu littéraire italien dans l'entre-deux-guerres

Dans le cadre politique et culturel que l'on vient d'illustrer, nous allons maintenant approfondir les caractères du milieu littéraire italien. Le débat entre nouvel engagement et isolement de la culture s'exprime dans l'opposition entre une reprise de l'idéalisme et de l'énergie vitaliste d'avant la guerre, d'un côté, et une attitude au retour à l'ordre et au classicisme, de l'autre ; cette double attitude sera également à la base des choix esthétiques du régime fasciste, partagé entre un élan vitaliste et la redécouverte de l'Antiquité. Nous allons tout d'abord analyser les tendances littéraires de cette période. Ensuite, nous allons approfondir le caractère cosmopolite de la littérature italienne de l'entre-deux-guerres : comme nous le remarquerons, les limitations imposées par le fascisme n'empêchent pas l'ouverture européenne de la culture italienne ni n'entravent le développement éditorial du pays.

1.2.1. La littérature italienne entre « retour à l'ordre » et nouvelles tendances

La culture de l'après-guerre montre un refus répandu vis-à-vis des mouvements de la décennie précédente, notamment des expérimentations au niveau de la langue et des formes de l'écriture. Les intellectuels survécus à la catastrophe sont désormais las des excès des avant-gardes : en sortant de la guerre, ils expriment un besoin de stabilité et de reconstruction. Les inquiétudes de ces années, exprimées en France par Valéry, dans *La Crise de l'Esprit* (1919) et, plus tard, par Benjamin Crémieux dans *Inquiétude et reconstruction* (1931), investissent également les écrivains italiens : l'Italie cherche « une approche rigoureuse face au néoromantisme de *La Voce*, à l'impétuosité de *Lacerba* et aux formulations aventureuses et incertaines du futurisme de Marinetti⁵⁹⁰ ». Le besoin d'un « retour à l'ordre », qui passe par la reprise des classiques de la littérature italienne et par l'éloignement du débat social, trouve son expression principale dans la revue *La Ronda* : les intellectuels qui collaborent à la revue, souvent provenant de l'expérience de *La Voce*, refusent l'ambiance expérimentale d'avant la guerre et expriment le besoin d'un passage à l'âge adulte, dans un véritable passage générationnel. Au niveau esthétique, ce

⁵⁹⁰ Giorgio Luti, *La letteratura nel ventennio fascista, op. cit.*, p. 18-19 : « Una impostazione rigorosa di fronte al neoromanticismo vociano, alle irruenze lacerbiane e alle avventurose ed incerte formulazioni del futurismo marinettiano ».

passage s'accomplit à travers le retour à la tradition : les *rondisti* proposent un classicisme en clé moderne, c'est-à-dire le retour à Manzoni et Leopardi, en oubliant les expérimentations du début du siècle. *La Ronda* ne survit que trois ans, mais elle est le symbole d'un néoclassicisme beaucoup plus vaste et destiné à durer dans le temps. Les écrivains perçoivent le besoin de revenir à des formes traditionnelles et équilibrées de l'écriture, sans toutefois abandonner les caractères de modernité qui s'étaient formés au cours de la décennie précédente. Ce besoin s'exprime dans un retour à la prose narrative d'empreinte naturaliste, notamment dans ce qui concerne les nombreux journaux ou romans de guerre, ainsi qu'à un retour à des formes classiques de la poésie. En 1924, le jeune Gobetti souligne le revirement de la génération intellectuelle qui avait animé la culture italienne avant la guerre :

La génération qui nous a précédés a combattu la dernière bataille de sa passion romantique. Elle a cherché son salut dans les conversions, dans les programmes néoclassiques, dans les appels spirituels ; elle l'a fait avec une innocence juvénile, comme elle avait cherché son salut d'abord dans le futurisme, dans l'idéalisme actuel, dans les cent religions offertes par les poètes transalpins, dans la guerre⁵⁹¹.

Cependant, certains caractères des mouvements de la décennie précédente survivent à côté du néoclassicisme et du retour à l'ordre. Cette coprésence de tendances opposées reflète l'ambiguïté du régime au niveau politique. En effet, au début de l'escalade au pouvoir, il est possible de distinguer à l'intérieur du fascisme deux courants : un courant conservateur, qui souhaite imposer l'ordre bourgeois par le haut, et un courant révolutionnaire, qui défend le mythe de la jeunesse, de la vitesse, de l'action et qui s'exprime dans le squadrisme. Si le courant conservateur renvoie à un retour à l'ordre d'empreinte classiciste, le courant révolutionnaire renvoie à l'irrationalisme romantique et à l'esthétisme du début du siècle, mais aussi aux excès révolutionnaires des avant-gardes⁵⁹².

⁵⁹¹ Piero Gobetti, « Illuminismo », *Il Baretti*, I, 1, 23 décembre 1924, aujourd'hui in *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, Giuseppe Langella e Giuseppe Lupo (éds.), Turin, Arago, 2006, p. 160. « La generazione che ci precedette combatté allora l'ultima battaglia della sua passione romantica. Cercò la salvezza nelle conversioni, nei programmi neoclassici, negli appelli spirituali ; con giovanile innocenza, come l'aveva cercata prima nel futurismo, nell'idealismo attuale, nelle cento religioni che venivano dai poeti d'oltralpi, nella guerra ».

⁵⁹² D'ailleurs, après plusieurs phases d'éloignement et de rapprochement, le Futurisme de Marinetti déclare, en 1924, son adhésion définitive au fascisme, cf. Filippo Tommaso Marinetti, *Futurismo e fascismo*, Foligno, Campitelli, 1924.

À partir de la moitié des années Vingt, l'activité culturelle italienne reprend pleinement son cours après l'interruption de la guerre. Nous assistons à la naissance de « mouvements visant à ressusciter d'anciens [...] contrastes⁵⁹³ », comme le contraste entre le retour au passé et la modernité, représenté par les mouvements de *Strapaese* et *Stracittà* ; si le premier « s'est dressé comme rempart contre l'invasion des modes, de la pensée étrangère et des civilisations modernistes⁵⁹⁴ », le deuxième défend, au contraire, les valeurs de la modernité et de l'industrialisation. Les deux mouvements confluent ensuite dans la culture du régime, qui soutient le caractère provincial de la culture italienne, mais, en même temps, travaille pour le développement industriel de l'Italie et pour son affirmation sur le plan international. La culture fasciste est, donc, une culture compréhensive, qui contient en soi, en même temps, les tendances du classicisme, du vitalisme, de la jeunesse, de la tradition, de la modernité. Elle soutient en même temps les « saines » valeurs morales de la province italienne et l'évolution technologique, la suprématie de l'Italie et la valeur d'un dialogue culturel européen.

Aux années Trente, le monde intellectuel commence à prendre conscience du changement survenu dans le champ littéraire au cours des trois premières décennies du siècle. Les épigones du XIX^e siècle sont moins nombreux, et les critiques commencent à réfléchir sur les résultats de la nouvelle littérature, en commençant à construire une « tradition » du XX^e siècle : « une fois passé le temps du labourage, maintenant c'est la saison de la maturité : et le moment de la récolte approche⁵⁹⁵ », on lit dans le manifeste de la revue *Circoli*. Cette attitude de formalisation de la littérature contemporaine constitue un fil rouge important dans la culture italienne de l'entre-deux-guerres. La référence à une « maturité » de la littérature est à souligner : après environ soixante ans de l'Unité, après vingt ans de réflexion autour d'un renouveau de la littérature nationale, la littérature

⁵⁹³ Adriano Seroni, « Fascismo e riviste letterarie negli anni Trenta », *Studi storici*, XXIII, 3, juillet-septembre 1982, p. 541. « Movimenti tendenti a far leva su antichi [...] contrasti ».

⁵⁹⁴ Orco Bisorco [Mino Maccari], « Gazzettino ufficiale di Strapaese », *Il Selvaggio*, IV, 16, 1er septembre 1927, p. 61. « Strapaese si è eretto a baluardo contro l'invasione delle mode, del pensiero straniero e delle civiltà moderniste ». La traduction est d'Anne-Rachel Hermetet in *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Une étude de réception (1919-1943)*, op. cit., p. 44.

⁵⁹⁵ Manifeste de la revue *Circoli*, janvier-février 1931, aujourd'hui in *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, op. cit., p. 219-220. « Passato il tempo dell'aratura, adesso sia stagione di maturazioni : e che s'approssimi il momento del raccolto ».

italienne entre dans l'âge de la systématisation. Les années Trente sont marquées par la culture officielle, qui laisse peu d'espace aux nouvelles tendances. Le seul projet culturel qui marque un détour pour la littérature italienne est celui de *Solaria*, revue florentine parue entre 1926 et 1936 qui, en passant par l'ouverture à la littérature européenne, amène à la naissance de deux voies pour la littérature italienne : d'un côté, le retour à une thématique historique et civile, de l'autre le choix de se renfermer de plus en plus dans la dimension littéraire. Florence devient ainsi le berceau du nouveau réalisme, d'un côté, et de l'hermétisme de l'autre.

1.2.2. Nationalisme et cosmopolitisme dans les années du fascisme : traductions, nouveaux éditeurs et ouverture à l'international

L'une des contradictions apparentes de la culture du régime est la tension entre l'ouverture internationale et le renfermement nationaliste. À côté des mouvements qui exaltent la vie provinciale et de ses valeurs morales, à côté de la propagande qui exalte l'unicité et la suprématie de la culture italienne, d'autres revues et maisons d'édition travaillent pour l'ouverture de la culture italienne à l'Europe. Anne Rachel Hermetet souligne l'intérêt d'étudier « le discours tenu sur une littérature étrangère dans le cadre a priori peu favorable que constituait le régime mussolinien⁵⁹⁶ » : le débat culturel en Italie est polarisé entre « européenisme et revendication d'une identité nationale⁵⁹⁷ ». Antoine Fongaro propose un regard également problématique sur la présence de la littérature étrangère en Italie : « l'installation du régime fasciste en Italie n'a entravé dans ce pays ni l'étude des littératures étrangères en général ni de la littérature française en particulier [...], ni des œuvres de Gide spécialement⁵⁹⁸ ». Pendant le *ventennio*, la littérature étrangère, et notamment française, est largement lue, diffusée, publiée et même traduite en Italie. En essayant d'expliquer cette contradiction apparente, Antoine Fongaro affirme que « le régime juge négligeable un public réduit à quelques milliers de personnes⁵⁹⁹ ». S'il est vrai que le public cultivé représente une partie minoritaire de la population, l'explication de Fongaro nous paraît tout de même un peu simplificatrice : les raisons de la non-opposition du fascisme à la présence de la littérature française en Italie sont à

⁵⁹⁶ Anne-Rachel Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Une étude de réception (1919-1943)*, op. cit. p. 7.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

⁵⁹⁸ Antoine Fongaro, *Bibliographie de Gide en Italie*, op. cit., p. 28-29.

⁵⁹⁹ *Ibidem*.

retrouver plutôt dans la double identité du régime, qui se situe entre une tendance nationaliste déclarée et un besoin de confirmation au niveau international. Le cosmopolitisme au niveau culturel fait partie de ce dialogue avec l'Europe. Le régime tolère ainsi des expériences comme celle de *Solaria*, et des autres revues ouvertes à la littérature étrangère et, malgré le fascisme, la décennie 1930 « a été, pour la culture italienne, l'une des périodes les plus ouvertes aux sollicitations internationales⁶⁰⁰ ».

Cette ouverture influence également le marché éditorial, qui reprend son activité après la guerre avec de nombreuses nouveautés : l'entre-deux-guerres est marqué par « la naissance de nouvelles maisons d'édition, le renouveau des anciens éditeurs, l'entrée des jeunes intellectuels sur la scène culturelle, le rajeunissement des programmes, les contacts avec des mondes et des cultures différentes⁶⁰¹ ». L'activité de traduction se développe également à partir des toutes premières années Vingt, avec la parution de nombreuses traductions d'œuvres étrangères. L'activité de traduction ne concerne pas seulement le domaine littéraire, mais aussi le domaine de l'essai et de l'information : les événements politiques poussent parfois les maisons d'édition à traduire des volumes qui permettent l'approfondissement de la situation internationale, par exemple à l'occasion de la guerre ou de la Révolution russe⁶⁰². L'activité de traduction se poursuit régulièrement dans la décennie suivante⁶⁰³, au point que Cesare Pavese définit les années Trente « la décennie des traductions⁶⁰⁴ ». Nous assistons également aux premiers questionnements au sujet du traducteur et de son rôle : dans les recensions et dans les articles parus dans la presse culturelle, on retrouve souvent des commentaires sur la qualité d'une traduction ou sur le travail accompli par le traducteur. Ces questionnements, et les débats qui s'en suivent,

⁶⁰⁰ Luisa Mangoni, « Civiltà della crisi », in *Storia dell'Italia repubblicana. I: La costruzione della democrazia*, Turin, Einaudi, 1994, p. 627. « Fu per la cultura italiana uno dei periodi più permeabili alle sollecitazioni internazionali ».

⁶⁰¹ Gianfranco Tortorelli, « La letteratura straniera nelle pagine de *L'Italia che scrive* e *I libri del giorno* », in *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Ada Gigli Marchetti et Luisa Finocchi (éds.), Milan, FrancoAngeli, 1997, p. 157. « La nascita di nuove case editrici e il rinnovamento delle più antiche, l'ingresso di giovani intellettuali, lo svecchiamento dei programmi, i contatti con mondi e culture diverse ».

⁶⁰² À l'occasion de la révolution russe, de nombreux essais concernant la situation en Russie sont traduits, ainsi que plusieurs ouvrages littéraires, cf. *Ibid.*, p. 160 : « Oltre alla saggistica, vi fu anche una presenza interessante di nuovi autori russi e sovietici tradotti, con l'attenzione verso la cultura del centro Europa (Ungheria, Romania, Bulgaria, Polonia), alla quale il regime fascista cercherà di guardare, per motivi politici, con rinnovato interesse ».

⁶⁰³ Pour un cadre statistique de l'évolution de la production éditoriale en Italie, cf. Giovanni Ragone, « Editoria, letteratura e comunicazione », in *Letteratura italiana. Storia e geografia, III*, Turin, Einaudi, 1989.

⁶⁰⁴ Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 241. « Il decennio delle traduzioni ».

amènent à un développement des sciences de la traduction, en garantissant au public italien des traductions de plus en plus soignées, « caractérisées par une scientificité plus définie, car elles se basent uniquement sur des éditions originales intégrales⁶⁰⁵ ». Le régime fasciste n'intervient pas beaucoup dans l'activité de traduction, en raison de l'apparence cosmopolite qu'il souhaite maintenir pour conquérir sa place en Europe. La traduction devient ainsi, parfois, un outil de résistance contre les limitations culturelles imposées : « traduire pour restituer du sens aux pages des auteurs classiques et modernes [...], mais traduire aussi comme nécessité de combat pour la liberté et contre toutes les formes de censure⁶⁰⁶ ». La présence de la littérature étrangère dans les périodiques culturels peut être le signe d'une attitude d'opposition au fascisme ; dans les pages de certaines revues, « on combat tous les stéréotypes, les barrières, les fausses incompréhensions qui caractérisent la culture du régime⁶⁰⁷ ». Cependant, « publier des auteurs étrangers ne signifie pas forcément être antifascistes, ou faire une politique contraire à la rhétorique nationaliste dominante⁶⁰⁸ » ; au contraire, l'espace donné aux littératures étrangères se revêt parfois d'un sens négatif, les œuvres d'autres pays sont données en tant que terme de comparaison pour démontrer la supériorité de la culture italienne. Le rapport entre la culture fasciste et la littérature étrangère évolue au fil des années, comme le démontre Gilbert Bosetti :

Durant les années Vingt, défendre la culture française, ce n'était pas a priori contrarier le régime qui se mettait en place ; certains [...] espéraient, en cultivant cette tradition d'échange, le détourner des aberrations nazies. Bien vite, toutefois, il fallut choisir entre l'Europe de Massis et celle de Gide et Valéry. Et Paris devint l'exil des antifascistes⁶⁰⁹.

Cette évolution est très clairement visible en parcourant les articles consacrés à André Gide. L'ostracisme définitif de la littérature étrangère s'impose à partir de la

⁶⁰⁵ Albertina Vittoria, « “Mettersi al corrente con i tempi”. Letteratura straniera ed editoria minore », in *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, op. cit., p. 199. « Caratterizzate da una più definita scientificità, basandosi su edizioni integrali e originali ».

⁶⁰⁶ Gianfranco Tortorelli, « La letteratura straniera nelle pagine de *L'Italia che scrive* e *I libri del giorno* », op. cit., p. 183. « Tradurre come nuovo senso da dare alle pagine di autori classici e moderni [...] ma tradurre anche come necessità di lottare per la libertà e contro ogni forma di censura ».

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 165. « Proprio su queste pagine venissero combattuti tutti quegli stereotipi, quegli steccati, quelle false e posticce incomprensioni proprie della cultura di regime ».

⁶⁰⁸ Albertina Vittoria, op. cit., p. 211. « Pubblicare autori di letterature straniere non voleva dire *tout court* essere antifascisti o fare una politica avversa alla retorica nazionalista imperante ».

⁶⁰⁹ Gilbert Bosetti, « Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de *La NRF* », in *L'entre-deux-guerres face à la francophonie fasciste*, Mélanges de l'École française de Rome, tome 98, 1, 1986.

promulgation des lois raciales et, ensuite, avec l'entrée en guerre. Le monde académique est aussi touché par cet intérêt cosmopolite, avec « l'institution de nouvelles chaires consacrées à l'enseignement des langues moins connues⁶¹⁰ ». L'attention des intellectuels pour la littérature étrangère est constante dans toutes les parties politiques ; les jeunes qui commencent à s'opposer à la culture du régime se tournent surtout vers l'Amérique : « Vers 1930, lorsque le fascisme devenait "l'espoir du monde", certains jeunes Italiens découvrent l'Amérique dans les œuvres des écrivains américains [...] le succès est tel que le régime est obligé à les tolérer pour sauver les apparences⁶¹¹ ». Entre 1930 et 1940, la culture américaine devient le nouveau laboratoire de construction de la modernité. Cependant, le rôle de la littérature française demeure central dans le panorama italien⁶¹².

1.3. Anciens et nouveaux pôles de la culture italienne : Rome, Florence, Milan, Turin

La géographie culturelle de l'Italie de l'entre-deux-guerres est beaucoup plus variée par rapport à la décennie précédente : si l'on regarde aux lieux d'édition des revues culturelles, nous remarquons la fin de la suprématie absolue de Florence, en faveur de Rome. On assiste également à l'expansion de Milan et Turin, villes-symbole du développement industriel. L'activité éditoriale se concentre dans les villes, où, à côté des maisons d'édition déjà actives avant la guerre, d'autres éditeurs naissent, notamment à « Milan, Florence, Turin, où les grandes maisons d'édition travaillaient déjà et la base pour le renouvellement pouvait être plus féconde⁶¹³ ». Les maisons d'édition développent

⁶¹⁰ Gianfranco Tortorelli, « La letteratura straniera nelle pagine de *L'Italia che scrive e I libri del giorno* », *op. cit.*, p. 160. « Istituzione di nuove cattedre dedicate all'insegnamento di lingue meno conosciute ».

⁶¹¹ Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, *op. cit.*, p. 193 : « Verso il 1930, quando il fascismo cominciava ad essere "la speranza del mondo", accadde ad alcuni giovani italiani di scoprire nei suoi libri l'America [...] il successo fu tanto che costrinse il regime a tollerare, per salvarsi la faccia ».

⁶¹² Cf. aussi l'analyse d'Anne-Rachel Hermetet, *Les Revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Une étude de réception (1919-1943)*, *op. cit.*, p. 202-204.

⁶¹³ Gianfranco Tortorelli, « La letteratura straniera nelle pagine de *L'Italia che scrive e I libri del giorno* », *op. cit.*, p. 179 : « Milano, Firenze, Torino, dove lavoravano già le maggiori case editrici e più fecondo poteva essere l'humus per il rinnovamento ». Les villes les plus actives au niveau éditorial, notamment dans le domaine de la traduction d'ouvrages étrangers, sont Milan (avec Mondadori, Bompiani, Sonzogno, Hoepli, Treves, Sperling & Kupfer), Turin (avec Einaudi, Slavia, Frassinelli) et Florence (Vallecchi, Le Monnier, Bemporad, Sansoni). Cependant, il ne faut pas oublier Rome, où plusieurs maisons d'édition plus petites sont actives (Formiggini – fondée en 1908, mais qui a sa plus grande expansion après la guerre –, Signorelli, Anonima romana, entre autres), ainsi que Bologne (Zanichelli, Cappelli, Apollo), Bari (Laterza), Pise (Nitri-Lischi).

largement leur activité, au niveau des techniques et des figures professionnelles : les rôles du rédacteur ou du traducteur s'affirment de plus en plus ; à partir de la moitié des années Trente, « on peut [...] parler d'une industrie éditoriale qui remplace définitivement l'organisation artisanale de l'édition⁶¹⁴ ».

1.3.1. Rome

Grâce à son rôle de capitale politique, Rome devient centrale au niveau culturel même avant la prise de pouvoir du fascisme. Comme Anne-Rachel Hermetet le remarque, l'établissement à Rome de *La Ronda*, première initiative éditoriale remarquable des années Vingt, assume une connotation symbolique : « le choix de Rome comme lieu de publication [...] signifie l'éloignement de Florence, patrie de *Leonardo*, de *La Voce* ou de *Lacerba*, comme de Milan, cité du futurisme et de l'industrie éditoriale moderne⁶¹⁵ ». Rome devient ainsi le centre d'élaboration de la nouvelle tendance au classicisme et au retour à l'ordre, loin des centres propulsifs des avant-gardes. Après la montée au pouvoir du régime fasciste, Rome devient le siège de toutes les institutions culturelles de l'État italien : ces institutions attirent vers la capitale l'intelligentsia culturelle proche du régime, en rendant la ville le laboratoire de la culture officielle du fascisme. En ce cadre, Rome voit la naissance de nombreux quotidiens et revues culturelles fascistes ; la proximité du pouvoir politique impose des limites très strictes à la vie culturelle romaine, en empêchant la naissance de tous courants hétérodoxes. Tels courants se déplacent donc vers Florence, où le contrôle du régime est plus faible.

1.3.2. Florence

Après la Première Guerre, la culture florentine semble se replier sur le monde universitaire, sur l'étude de la philologie et de l'histoire : les ferments de la modernité et des avant-gardes se sont désormais épuisés, comme Eugenio Garin le remarque : « les mouvements iconoclastes, révolutionnaires, qui au début du siècle s'étaient présentés comme novateurs et européens, montrent à ce moment leur inconsistance morale et leur

⁶¹⁴ Marino Livolsi, « Letteratura e altri consumi culturali negli anni '20-'40 », in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milan, Mondadori, 1983, p. 63 : « Si può [...] parlare di industria editoriale che ha definitivamente sostituito l'organizzazione di tipo artigianale ».

⁶¹⁵ Anne-Rachel Hermetet, *Les Revues italiennes face à la littérature française. Une étude de réception (1919-1943)*, op. cit., p. 24.

provincialismo incorrigibile⁶¹⁶ ». Pour expliquer cette évolution, il faut néanmoins souligner l'importance traumatique du conflit, et le facteur générationnel : les écrivains dépassent leurs prises de position de jeunesse en direction d'une « maturité ». Cependant, lorsque le contrôle fasciste sur les milieux culturels de Rome et de Milan se durcit, Florence connaît une nouvelle floraison culturelle. Entre la fin des années Vingt et le début des années Trente, la ville récupère sa vitalité culturelle, avec de nombreuses initiatives éditoriales, dont *Solaria*, « une synthèse courageuse entre les tendances européistes du *Baretti* et d'autres revues du triangle industriel [...] et la rigueur littéraire de *La Ronda*⁶¹⁷ ». Entre 1926 et 1936, la revue rassemble la jeune génération d'écrivains et devient un nouveau laboratoire de la culture italienne : « dans la Florence de *Solaria* mûrit [...] le sentiment d'une dignité littéraire qui refuse les solutions proposées par la pseudo-culture du régime au pouvoir⁶¹⁸ », en indiquant les voies de l'hermétisme et du nouveau réalisme. De nombreux intellectuels, y compris des groupes critiques envers le régime, animent la vie culturelle de Florence aux années Trente, alors que la culture officielle se renferme de plus en plus sur soi-même. Dans ce contexte, il faut également souligner la présence d'un courant catholique qui, à la suite du Concordat de 1929, entre pleinement dans le débat culturel et politique, à travers les pages de la revue *Il Frontespizio*. La revue est l'expression d'un catholicisme intransigeant, mais est aussi le lieu de publication des premiers poètes hermétistes (Carlo Bo et Mario Luzi entre autres) qui, d'ailleurs, s'inspirent au spiritualisme catholique français. En accueillant ces écrivains, la revue devient un espace d'élaboration culturelle non secondaire, ainsi que, autant que les tables du Caffé Giubbe Rosse, le berceau du cercle des hermétistes. D'autres revues prennent ensuite le relais de *Solaria* et du *Frontespizio*, en restituant pleinement à Florence son rôle de centre de la culture et de la littérature italienne⁶¹⁹.

⁶¹⁶ Eugenio Garin, *La cultura italiana tra '800 e '900*, op. cit., p. 104. « I moti iconoclasti, sovvertitori, che al principio del secolo si erano presentati come innovatori ed europei, mostrano allora [...] la loro inconsistenza morale e il loro inguaribile provincialismo ».

⁶¹⁷ Giorgio Luti, *Firenze corpo 8*, op. cit., p. 235-236. « Sintesi coraggiosa tra le istanze europeistiche propuginate dal *Baretti* e da alcune riviste del triangolo industriale [...] e il rigore letterario rondiano ».

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 236. « Nella Firenze solariana matura [...] il senso di una dignità letteraria che rifiuta le soluzioni proposte dalla pseudocultura del regime al potere ».

⁶¹⁹ Cf. Carlo Bo, « Firenze », *L'eredità di Leopardi e altri saggi*, Florence, Vallecchi, 1964, p. 460. « Dal trentasei al quaranta è nata una letteratura che trova in Firenze il suo punto di incontro e di soluzione : certo hanno contato i contributi dei singoli ma quello che ha cementato e ha dato un volto all'impresa è stata la Firenze silenziosa e timida che si opponeva per la sua stessa natura all'altra rissosa delle manifestazioni pubbliche. A chiedere una riprova dell'efficacia naturale di Firenze, si potrebbe portare come esempio la

1.3.3. Milan

Par rapport à la période avant la guerre, on assiste à l'essor culturel des villes du Nord. Le rôle de Milan dans le contexte culturel de l'entre-deux-guerres émerge de façon très claire : « elle [...] renforce sa fonction de capitale organisatrice de la culture [...] avec le concours des énergies intellectuelles provenant de partout en Italie⁶²⁰ ». Des intellectuels et de jeunes éditeurs arrivent à Milan et grâce à leur apport, la ville dépasse la crise de l'après-guerre, en développant largement son activité éditoriale. En 1921, par exemple, Arnoldo Mondadori déplace à Milan le siège de sa maison d'édition, fondée deux ans auparavant à Vérone⁶²¹. D'autres maisons d'édition comme Bompiani et Rizzoli modernisent leurs processus de production. Parmi les lieux qui garantissent l'activité culturelle, nous citons également, à partir de 1922, le cercle lié à la revue *Il Convegno*, un lieu physique de débat et de rencontres, situé dans le Palais Gallarati Scotti. Il accueille également deux conférences sur Gide de Enzo Ferrieri et de Charles Du Bos ; ce dernier entretient une correspondance (inédite⁶²²) avec le directeur de la revue. Malgré la parution de nouveaux périodiques, au niveau de la presse culturelle Milan n'atteindra pas la vivacité du milieu florentin ; en général, à Milan « le public se contente largement des pages culturelles des quotidiens⁶²³ » qui, en effet, contiennent la plupart des interventions

collaborazione spontanea che avveniva fra i diversi gruppi, fra l'intelligenza aperta di un Bargellini e la generosità di un Betocchi o la civiltà di un Bonsanti. Si era stabilita fra queste diverse famiglie un'intesa senza bisogno di grosse proteste e di impegni reciproci. Tale intesa serviva a difendere la buona letteratura, la letteratura senza aggettivi e senza programmi. Mi sembra che Firenze sia stata l'unica città in Italia, allora, a rendere questo grosso servizio alla nazione. Non che altrove non ci fossero gruppi o personalità magari di maggiore spicco ma i modi scelti altrove [...] non restituivano quel suono di purezza e di libertà tipico di Firenze ».

⁶²⁰ Vittorio Spinazzola, « Scrittori, lettori, editori nella Milano fra le due guerre » in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, op. cit., p. 21 : « Mantiene però e rafforza la funzione di capitale organizzativa della cultura [...] cui concorrono energie intellettuali provenienti da ogni parte d'Italia ».

⁶²¹ en raison de ses rapports solides avec le régime fasciste, la Arnoldo Mondadori Editore est l'une des maisons d'édition les plus importantes et actives du panorama italien de l'entre-deux-guerres. Chez Mondadori paraissent les œuvres des plus grands auteurs italiens de l'époque, ainsi que les œuvres étrangères traduites dans la série « La Medusa », dont l'une des premières traductions italiennes de Gide, *Les Caves du Vatican*, traduites par Cesare Giardini (1933).

⁶²² La BLJD conserve une quinzaine de lettres envoyées par Enzo Ferrieri à Charles Du Bos entre le 8 janvier 1925 et le 1^{er} novembre 1931, ainsi que cinq copies de réponses de Charles Du Bos. Les Archives de Enzo Ferrieri conservent quatre lettres de Charles Du Bos concernant ses conférences au cercle.

⁶²³ Guido Bezzola, « La Milano letteraria e artistica », in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, op. cit., p. 152 : « Alle esigenze del pubblico corrispondevano più che sufficientemente le terze pagine dei quotidiani ».

consacrées à Gide dans la presse milanaise. Nous signalons tout de même des expériences importantes ; aux années Trente, la culture assiste à l'entrée sur la scène d'une jeune génération qui se pose à nouveau la question du rapport entre littérature et société et de la position de la culture italienne en Europe. Le monde culturel milanais commence ainsi à sortir de l'immobilisme, à « soulever le manteau du provincialisme indolent dans lequel le fascisme s'était efforcé de le maintenir⁶²⁴ ». La résistance intellectuelle contre le fascisme passe aussi par les salles de l'Université Catholique, qui, fondée en 1921, devient un endroit de discussion et d'étude assez libre des contraintes imposées par le régime : « nous étions toujours en train d'échanger des livres, de parler des lectures faites ensemble, et ainsi, plus tard, les revues sont nées⁶²⁵ », se souvient Giancarlo Vigorelli. L'Université catholique reçoit les visites d'académiciens et auteurs de partout en Europe et devient un pôle d'agrégation fondamentale : « en ces années, l'Université catholique était la seule université de niveau international d'Italie [...]. À l'Université catholique, les livres étrangers étaient vraiment les bienvenus⁶²⁶ ».

1.3.4. Turin

Ville ouvrière, mais aussi influencée par la tradition libérale européenne, entre les deux guerres Turin assiste à une floraison de ses activités culturelles, mais aussi à un fort développement au niveau industriel : en 1923, le site Fiat du Lingotto est inauguré et devient le symbole de cet essor⁶²⁷. Dans ce contexte industriel, nous assistons, d'un côté, au développement de la presse bourgeoise et, de l'autre, à la naissance d'une culture alternative, avec Antonio Gramsci et le groupe de *L'Ordine nuovo* (1919-1925) et avec Piero Gobetti et *Il Baretto*. En raison aussi de sa proximité géographique, la littérature française occupe une place de choix dans la culture turinoise ; la ville devient ainsi l'un des berceaux de l'europanisme italien avant le fascisme, qui va bientôt réprimer ces

⁶²⁴ Vittorio Spinazzola, « Scrittori, lettori, editori nella Milano fra le due guerre », *op. cit.*, p. 35 : « Rompere la cappa di provincialismo torpido in cui il fascismo s'era sforzato di mantenerla ».

⁶²⁵ Giancarlo Vigorelli, « Eravamo già 'europei' », in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, *op. cit.*, p. 159. « Non facevamo che scambiarsi libri, parlare delle letture fatte insieme, ed è così che poi dopo sono nate anche le riviste ».

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 158. « In quegli anni, era in Italia l'unica università effettivamente a portata internazionale [...] Alla Cattolica i libri stranieri erano proprio di casa ».

⁶²⁷ L'inauguration du site suscite de nombreux commentaires de la part des intellectuels de l'époque, fascinés ou inquiétés par le développement industriel de la ville, cf. Angelo d'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Turin, Einaudi, 2000, p. 34-35.

tendances⁶²⁸. L'alliance du fascisme avec la bourgeoisie industrielle et la répression du mouvement ouvrier influencent le contexte culturel ; le principal quotidien turinois, *La Stampa*, est très vite fascisé. Au cours des années Trente, le contrôle du fascisme augmente sur la vie culturelle de la ville piémontaise, animée par une jeune génération intellectuelle, comprenant entre autres Leone Ginzburg, Cesare Pavese, Natalino Sapegno, qui se réunit d'abord autour de la revue *La Cultura* et, ensuite, autour de la maison d'édition Einaudi. Après de nombreux épisodes de répression de la part du régime, dont la fermeture des revues, le groupe de Giulio Einaudi choisit une ligne de non belligérance envers le fascisme : la maison d'édition continue de s'intéresser aux thématiques historiques et sociopolitiques, mais sans jamais susciter la réaction du régime. Grâce à cette stratégie, et à l'influence du sénateur Luigi Einaudi⁶²⁹, la maison d'édition devient l'un des points de référence majeurs de la culture italienne pendant le fascisme, ainsi qu'un pôle d'agrégation de premier plan pour l'antifascisme militant et, ensuite, pour la Résistance.

⁶²⁸ Cf. Anne-Rachel Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Une étude de réception (1919-1943)*, op. cit., p. 36. « Sa vigueur intellectuelle allait de pair avec les tentatives de renouvellement politique et idéologique [...] La répression de celles-ci par le régime fasciste, l'emprisonnement de Gramsci, l'exil puis la mort de Gobetti mettent en sourdine cette activité, du moins jusqu'en 1933, quand Giulio Einaudi fonde la maison d'édition qui porte son nom ».

⁶²⁹ Luigi Einaudi, père de Giulio, s'oppose au fascisme dès ses premières années ; il est parmi les signataires du Manifeste des intellectuels antifascistes en 1925. Cependant, pour ne pas perdre sa chaire d'enseignement à l'Université de Turin, il est obligé à jurer sa fidélité au régime en 1931 ; à partir de ce moment, il essaie de se servir de son influence pour limiter l'action du fascisme, notamment pour entraver les lois fascistes au sénat. Il se réfugie en Suisse après l'armistice de 1943 ; en 1948, il devient le premier président de la République Italienne, élu selon la nouvelle Constitution.

2. La maturité de la réception d'André Gide (1919-1943)

La réception d'André Gide en Italie entre les deux guerres, à maints égards, atteint sa maturité. La grande quantité d'articles indique que la présence de l'auteur parmi les lectures des Italiens est désormais établie. En même temps, l'attitude des critiques évolue également : les écrivains qui, avant la guerre, étaient des « jeunes » critiques rejoignent l'âge de la pleine maturité, ce qui entraîne une évolution de leur regard. Les écrivains de la nouvelle génération, qui entrent sur la scène culturelle après la guerre, sont influencés par la catastrophe récente et démontrent un esprit de sérieux et un amour pour la mesure qui ne sont pas de leur âge. Finalement, cette idée de maturité peut se référer à Gide lui-même : de plus en plus célèbre, l'écrivain commence à être considéré comme un classique ; néanmoins, comme nous le verrons, la critique est bien loin de proposer une image définitive ou unanime de l'auteur.

Après avoir approfondi, de façon détaillée, la présence de Gide en Italie et ses rapports avec les intellectuels italiens entre les deux guerres, nous allons décrire le corpus des périodiques et des articles qui garantissent la réception de Gide en cette période et nous allons analyser les étapes fondamentales du parcours tourmenté affronté par les œuvres de Gide en Italie.

2.1. André Gide en Italie entre les deux guerres

La tendance nomade de Gide ne s'arrête pas après la guerre : « grippé à Paris, catarrheux à Cuverville, Gide ne se portait jamais aussi bien que quand il voyageait, et c'est pourquoi il était toujours par monts et par vaux¹ ». Cependant, dans le cadre de ses voyages des années Vingt et Trente, l'Italie est relativement peu présente. Les tensions qui traversent le pays dans les premières années de l'après-guerre le rendent peu attractif : lorsque, en 1919, Aline Mayrisch expose à Gide un projet de voyage, Gide lui répond : « La situation de l'Italie fait craindre que le voyage en Italie ne devienne

¹ Frank Lestringant, *André Gide l'inquisiteur, II, op. cit.*, p. 117. Pour notre reconstruction, nous nous appuyons principalement sur la biographie de Franck Lestringant, ainsi que sur « André Gide en Italie – Chronologie », *BAAG*, n° 32, juillet 2004, p. 20-22. Nous intégrons ces études à l'aide du *Journal* de Gide, des mémoires de ses proches, des correspondances publiées, ainsi que des correspondances et documents inédits retrouvés dans les archives.

problématique² ». Au cours des premières années Vingt, l'Italie esquissée par la correspondance de Gide est une Italie absente, toujours rappelée en souvenir³ ou rêvée. Pendant les années de la guerre, d'ailleurs, Gide avait perdu ses contacts avec le monde culturel italien, à partir de ses deux principaux correspondants italiens. Giuseppe Vannicola était mort en 1915 ; avec Giovanni Papini, Gide n'a qu'un contact en novembre 1919, au sujet de sa traduction du *Prométhée mal enchaîné* ; la lettre est probablement suivie d'une brève rencontre, mais le rapport s'interrompt en 1920-1921, à la suite de la conversion au catholicisme de l'écrivain italien. Parmi les écrivains que Gide fréquentait avant la guerre, il ne conserve des rapports épistolaires réguliers qu'avec Agostino Sinadinò ; mais Sinadinò, toujours en voyage à travers le monde, ne s'engage jamais dans la diffusion de Gide en Italie⁴. En dehors de ces rapports déjà établis, les nouveaux échanges de Gide avec les intellectuels italiens sont très rares : à quelques exceptions près, les auteurs qui consacrent des articles ou des ouvrages à l'œuvre de Gide n'essaient plus de rentrer en contact avec lui ni d'établir un rapport durable, comme il était fréquent, au contraire, dans la période d'avant la Première Guerre.

Malgré cet affaiblissement des rapports, Gide accomplit de différents voyages dans la péninsule. D'après la *Chronologie d'André Gide en Italie*, entre 1919 et 1943 André Gide ne se rend en Italie que quatre fois : en 1921, en 1923, en 1934 et en 1937. Cependant, d'après la lecture de la correspondance et d'autres témoignages, il faudra ajouter à cette liste un voyage en 1920 avec Marc Allégret, une courte vacance au Tyrol en avril 1934, ainsi qu'un séjour à Rome entre décembre 1934 et janvier 1935 avec Robert Levesque. Même en dépit de ces compléments, nous pouvons remarquer une longue interruption des séjours italiens de Gide entre 1923 et 1934, une interruption qui coïncide avec la montée

² Lettre d'André Gide à Aline Mayrisch du 30 septembre 1919 in André Gide – Aline Mayrisch, *Correspondance (1903-1946)*, Pierre Masson (éd.), Paris, Gallimard, 2003 (dorénavant *Corr. Mayrisch*), p. 151-154.

³ Cf. par exemple une lettre à Dorothy Bussy du 9 septembre 1921 : « Je me souviens du parfum des orangers, de la chute d'eau du "Ponente", des treilles, des oliviers géants, et de l'amusement de penser que Goethe avait passé par là, pour aller en Italie, ou pour s'en revenir. Ma femme y prenait des inhalations qui lui ont fait le plus grand bien ; j'ai passé là des jours heureux et calmes ; c'est là que j'ai écrit, tout d'une haleine, c'est-à-dire en un seul jour, le dernier acte de *Saül* en entier », in André Gide – Dorothy Bussy, *Correspondance, I (1918-1924), II (1925-1936) et III (1937-1951)*, Jean Lambert (éd.), Paris, Gallimard, 1979-1982, (dorénavant *Corr. Bussy*), I, p. 295-297.

⁴ Cf. Margherita Orsino-Alcacer in Agostino John Sinadinò, *Cahiers inédits 1945-1953*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006.

au pouvoir du régime fasciste. Cette longue absence est due également au voyage en Afrique noire, accompli entre mi-juillet 1925 et fin mai 1926, un voyage qui « rassemble à un exode. Gide largue les amarres. Il quitte la France, amère patrie, mais aussi le continent des lettres⁵ ».

2.1.1. De l'après-guerre à la naissance du fascisme : l'Italie hostile

Gide se rend en Italie après la guerre, pour la première fois, en mars 1920, avec Marc Allégret. Le voyage est planifié depuis longtemps⁶ et Gide est enthousiaste de partir⁷. Le voyage n'est pas mentionné dans son *Journal*, mais il est confirmé par les *Cahiers de la Petite Dame* : « Je suis navrée de quitter Florence deux jours avant son arrivée – écrit Maria Van Rysselberghe le 25 mars 1920 – Il vient, avec Marc, passer les vacances de Pâques et rejoindre Élisabeth et Schnouky⁸ [...] on n'imagine pas réunion plus joyeuse⁹ ». La correspondance nous indique que les deux voyageurs visitent Florence, où ils se rendent chez Bernard Berenson¹⁰, dont la résidence, Villa I Tatti, est un point de référence pour tout intellectuel de passage dans la ville entre les deux guerres. Probablement, la dernière rencontre de Gide et Giovanni Papini remonte à ce voyage. En 1919, les deux écrivains avaient échangé à propos d'une possible collaboration de Papini à *La NRF* ; cette collaboration ne s'était pas réalisée, mais l'échange avait entraîné une reprise des

⁵ Frank Lestringant, *André Gide l'inquisiteur, II, op. cit.*, p. 287.

⁶ Dans les vacances de Noël 1919 André Gide aurait dû déjà partir en Italie avec Marc Allégret, mais il renonce au voyage, car les vacances de Marc sont plus courtes que prévu. À la fin de janvier 1920, Gide annonce à Mayrisch la possibilité d'un voyage en Italie à Pâques, avec Marc et la Petite Dame.

⁷ Le départ est prévu pour le 25 mars ; le jour avant, Gide écrit à Aline Mayrisch au comble de l'enthousiasme : « Chère Loup, je suis “dans mes malles”. Tohu-bohu. Hourvari. Linge qui ne rentre pas de la lessive. Acheté de fastueuses paires de chaussettes pour Marc. [...] C'est donc jeudi – demain!!! – que nous partons, par le train de luxe de 14 heures, qui nous fait arriver vendredi à 8 heures du soir à Florence – c'est-à-dire 36 heures plus tôt que nous ne pensions. [...] Ah! chère amie, je n'ai plus la tête à moi. Marc l'a moins encore ; nous éclatons. Nous répétons sur tous les tons : “C'est de la folie!”, gonflés de cette obligation d'être fous ». Lettre d'André Gide à Aline Mayrisch du 24 mars 1920, *Corr. Mayrisch*, p.186-188.

⁸ Surnom de jeunesse d'Andrée, fille d'Aline « Loup » Mayrisch.

⁹ Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame, I*, Paris, Gallimard, 1973, p. 41.

¹⁰ Cf. Lettre à Charles Du Bos de Florence, fin mars 1920 : « Hier nous avons fait ma visite à Berenson – qui fut plus exquis que je ne puis dire, et chez qui nous devons dîner mercredi » in « 36 lettres inédites d'André Gide, Charles et Juliette Du Bos », Béatrice Didier (éd.) in *Inédits de Charles Du Bos et de André Gide*, Dominique Bourel et Hubert Juin (éds.), Paris, Fac Éditions/France Culture, 1985 (dorénavant : *Corr. Du Bos II*), p. 142-143.

rapports¹¹. Papini cite cette rencontre dans son « Souvenir de Gide¹² », en la situant erronément en 1922 : « je l'ai vu pour la dernière fois en 1922, après l'*Histoire du Christ*. Il m'a écrit qu'il était de passage à Florence pour quelques jours et qu'il souhaitait me voir¹³ ». Papini fait référence, ensuite, à la présence de Marc Allégret, une preuve ultérieure que, plus probablement, la rencontre s'est déroulée pendant le voyage de 1920. L'écrivain italien se trompe lorsqu'il dit qu'il a rencontré Gide « après l'*Histoire du Christ* » (paru en 1922) : il l'a rencontré avant la parution de l'ouvrage, mais ils en ont effectivement parlé, comme le billet que Gide envoie à Papini l'année suivante semble le confirmer : « je reçois votre livre et vous en remercie vivement [...]. Je l'attendais, après le peu que vous m'en avez dit à Florence¹⁴ ». D'après ces sources, nous pouvons dater cette rencontre, dont Gide ne fait pas mention dans le *Journal* ni dans ses lettres. D'ailleurs, Gide semble avoir perdu tout intérêt pour la situation culturelle du pays : l'Italie redevient pour lui un lieu de tourisme, comme à l'époque de ses premiers voyages. Cette tendance est partagée par son entourage : ses amis qui fréquentent l'Italie (Dorothy Bussy, Aline Mayrisch, Maria Van Rysselberghe, entre autres) lui parlent de leurs séjours dans la péninsule en soulignant la beauté des paysages et du climat, mais leurs lettres ne font jamais référence à la réalité culturelle ou politique de l'Italie de l'après-guerre.

La situation change lors du deuxième voyage de Gide en Italie : en novembre 1921, il part à Rome pour un long séjour de travail, comme il le faisait habituellement avant la guerre. Cependant, Rome se démontre sombre et inhospitalière. Le séjour n'est pas relaté dans le *Journal* : les notices s'arrêtent au 1^{er} novembre et ne reprennent que le 26, deux jours après le retour de Gide à Cuverville ; mais, encore une fois, nous pouvons

¹¹ Lettre de G. Papini à André Gide, 20 novembre 1919, in Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 58-59 : « Ungaretti – le poète italien que vous connaissez – m'écrit qu'on voudrait un article de moi pour *La Nrf*. Je vous prie de me dire si c'est vrai, car Ungaretti, qui est un charmant garçon et un écrivain de talent, est quelquefois un peu fantaisiste... Une dernière requête (les mendiants sont insatiables!) – je paie ici 4 fr. 50 chaque n° de *La Nrf*. (le change!) – on me faisait le service avant la guerre. Si vous pouviez le faire rétablir avec la nouvelle année, je m'engage à vous envoyer en échange des revues ou des éditions italiennes ». Au sujet de cette proposition, Gide répond que Jacques Rivière « ne voit pas du tout de quoi il s'agit... » (Lettre d'André Gide à Giovanni Papini du 29 novembre 1919, *Ibid.*, p. 61-62). L'échange se poursuit ultérieurement, mais toujours sur des questions pratiques, en décembre.

¹² Giovanni Papini, « Ricordo di Gide », *Passato remoto*, op. cit., p. 232-236.

¹³ *Ibid.*, p. 235-236. « L'ho visto l'ultima volta nel 1922, dopo la *Storia di Cristo*. Mi scrisse che era di passaggio a Firenze per pochi giorni e che desiderava vedermi »

¹⁴ Lettre d'André Gide à Giovanni Papini du 12 avril 1921, in Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 66.

reconstruire le voyage grâce à la correspondance¹⁵. Gide part pour Rome avec Marc Allégret, avec plusieurs étapes intermédiaires¹⁶ ; à Chiusi, Gide est arrêté par les carabinieri : l'aventure, racontée par l'écrivain comme une anecdote pittoresque est, en réalité, le premier signe d'un changement radical de l'ambiance italienne :

Mon manteau de conspirateur et mon air mystérieux sont causes que je viens de me faire arrêter et emmener au poste ! J'ai eu beaucoup de mal à persuader ces braves carabinieri que je venais à Chiusi « pour mon plaisir ». Ils m'ont bien demandé dix fois : « Mais qu'est-ce que vous venez faire ici ? »¹⁷.

Une fois à Rome, Gide se rend compte de l'évolution de la situation politique et sociale de l'Italie par rapport à l'Avant-guerre : comme il l'écrit à Valéry Larbaud, il remarque le changement des coutumes et la restriction de l'atmosphère libre et hospitalière qu'il connaissait. Même s'il n'est pas au courant, Gide arrive dans la capitale le 9 novembre 1921, date de fondation du Parti national fasciste, ce qui rend cette lettre un témoignage direct d'intérêt remarquable.

Je commence à craindre de ne rien trouver à Rome à *notre* convenance. Les hôtels sont bondés, et quant aux « garçonnières », on peut se brosser. Un grand vent chaste a d'ailleurs soufflé sur l'Italie depuis la guerre, balayant les modèles de la place d'Espagne, et nettoyant les rues. Tout est devenu noble, martial et froncé. Arrivé à Rome hier soir seulement [...]. J'ai posé à Pise, à Sienne, à Chiusi, à Orvieto – et hier j'ai dû faire à pied les kilomètres qui séparent la dernière station de la ville éternelle, car la grève générale s'est déclarée et le train est resté en panne après un retard de cinq heures. Les fascistes occupent la ville ; comme je quittais le train – la nuit, en rase campagne, un employé a été

¹⁵ Le projet de ce voyage remonte à l'été lorsque Gide écrit à Roger Martin du Gard qu'il cherche un appartement « salubre, silencieux, pittoresque et *hospitalier* » à louer pour six mois ; « j'offre à Valéry Larbaud de venir l'occuper d'octobre à décembre, c'est-à-dire durant le temps que les répétitions de *Saül* me retiendront à Paris », ajoute-t-il ; le renvoi de la représentation de *Saül* par Jacques Coupeau au printemps suivant permet à Gide de partir pour Rome en octobre. Cf. la lettre d'André Gide à Roger Martin du Gard du 27 août 1921 in André Gide – Roger Martin du Gard, *Correspondance (1913-1951)*, I et II, Jean Delay (éd.), Paris, Gallimard, 1968 (dorénavant, *Corr. Martin du Gard*), I, p. 172-173. Gide quitte Paris le 30 octobre au soir, avec Marc, et s'arrête quelques jours chez les Bussy à Roquebrune ; le 4 novembre les deux voyageurs partent à nouveau, en direction de Rome.

¹⁶ Cf. Lettre d'André Gide à Dorothy Bussy du 8 novembre 1921 : « Nous avons donc couché à Vintimille ; puis à Pise, où un orage formidable a éclaté tandis que nous atteignons l'hôtel. Nous avons passé la nuit suivante à Siena, et c'est de Chiusi que je vous écris, où nous sommes arrivés hier soir. Le pays est admirable, mais le petit hôtel ici est glacial et beaucoup trop peu confortable pour que je puisse songer à y séjourner. Hélas ! Il pleut ; j'ai laissé Marc aller voir seul les tombeaux étrusques qui sont assez loin, dispersés dans la campagne. Nous repartons sitôt après déjeuner pour Orvieto », *Corr. Bussy*, I, p. 310-312.

¹⁷ *Ibidem*.

tué¹⁸ ; ce matin, un enfant ; il y a de la troupe partout et toutes les boutiques sont fermées. Difficile de comprendre ce qui se passe, mais le peuple dans les rues est terriblement surexcité ; on salue et acclame tous les drapeaux et bannières et, sur le corso, comme il en passe tous les cents pas, on se promène le chapeau à la main. À Chiusi j'ai trouvé le moyen de me faire arrêter et mener au poste ; impossible de faire comprendre à la gendarmerie que je venais à Chiusi pour mon plaisir. — Bref, ne soyez point trop surpris si je rapplique bientôt, et préfère les brouillards de Cuverville à l'accueil farouche de ce cher pays¹⁹.

Rome se démontre de plus en plus hostile et inadaptée au travail²⁰. À la fin du mois, Gide et Marc sont rejoints par Elisabeth Van Rysselberghe ; mais Gide décide de quitter son hivernage romain, laisse les deux jeunes et rentre à Cuverville le 24 novembre. Il est très déçu par l'accueil reçu ; au-delà des difficultés logistiques, il a souffert d'une ambiance hostile. La violence et la fréquence des affrontements s'intensifie, ainsi que l'animosité contre la « sœur latine » : « les manifestations francophobes n'attendaient semble-t-il que mon départ pour éclater. Ce que je cherchais là-bas ? – de la tranquillité, et un minimum de confort qui permît un excellent travail. Mais j'y aurais voulu aussi un peu d'accueil et de sourire. Je n'ai trouvé ni l'un ni l'autre. Rien, rien, rien²¹ ». À la fin de sa missive, Gide conseille à Valéry Larbaud de « rayer l'Italie de votre agenda – pour quelque temps du moins ²² ».

¹⁸ Gide fait référence à l'assassinat du cheminot Guglielmo Farsetti, tué près de la gare, à San Lorenzo, un quartier populaire qui engage une résistance acharnée contre les fascistes. Le bilan final des affrontements de ce 9 novembre est de sept morts et plus de deux cents blessés, cf. Alessandro Portelli, *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, Milan, Feltrinelli, 2012.

¹⁹ Lettre d'André Gide à Valéry Larbaud du 10 novembre 1921, *Corr. Larbaud*, p. 197-198.

²⁰ Gide écrit écrit à Willy Schuermans, le 10 novembre 1921 : « Me voici depuis 6 jours en Italie ; je crains bien de ne pouvoir trouver à Rome même, mieux qu'à Pise, à Sienne, à Chiusi ou à Orvieto, où je me suis d'abord arrêté, l'installation rêvée pour écrire *Les Faux-monnayeurs* », in André Gide, *Lettres au docteur Willy Schuermans (1920-1928)*, Bruxelles, Raoul Simonson, 1955. p. 27-28. Cinq jours après il écrit à Jean Schlumberger : « Je ne pense point m'attarder longtemps en Italie. Je n'ai pu, depuis que j'ai quitté Paris, travailler sérieusement un seul jour. À Pise, à Sienne, à Chiusi, à Orvieto, je n'ai trouvé que froid et sordide inconfort. Quant à Rome, j'ai dû résigner tout espoir de m'y loger d'une façon passable. Tout est comble et les trois premiers jours, j'ai dû me contenter, en guise de chambre, d'une derrière de paravent dans un corridor public ! Et ne va pas t'imaginer des compensations ! Rien plus ne reste ici des blandices d'avant-guerre, et rien ne me distrairait du travail – si seulement je pouvais travailler. Au demeurant, le pays même et la Rome antique m'ont paru plus beaux que jamais ; mais je me sens d'humeur peu voyageuse et je crois bien que, dans peu de jours, bravant rhumatismes et les frimas, c'est à Cuverville tout simplement que j'irai lutter avec l'ange des *Faux-monnayeurs* », lettre d'André Gide à Jean Schlumberger du 15 novembre 1921, *Corr. Schlumberger*, p. 745-747.

²¹ Lettre d'André Gide à Valéry Larbaud du 2 décembre 1921, *Corr. Larbaud*, p. 199.

²² *Ibidem*.

2.1.2. « Rayer l'Italie » : une fréquentation à distance

Gide lui-même suit son propre conseil : il quitte l'Italie jusqu'à 1934, exception faite pour un séjour de trois semaines à Rapallo et Portofino en février 1923, avec Élisabeth enceinte de Catherine. Ce voyage, qui précède de peu la naissance de sa fille, n'est pas des meilleurs : Gide essaie de travailler, mais il est très gêné par un logement inconfortable et par de petits problèmes de santé, comme il l'explique longuement dans ses lettres²³ et comme la Petite Dame en témoigne dans ses *Cahiers*²⁴. En revanche, ses missives ne parlent jamais de la situation italienne ; renfermé dans son hôtel, il n'est qu'un touriste déçu, sans aucun contact avec le milieu culturel.

Malgré son absence physique de la péninsule, au cours de la période d'installation au pouvoir du fascisme, Gide garde quelques contacts avec les intellectuels italiens depuis la France. L'une des occasions les plus remarquables est représentée par la reprise des Décades de Pontigny, qui « jouissent, grâce notamment à Gide et à son réseau international de relations, d'un rayonnement européen²⁵ ». La première rencontre après la guerre se déroule du 14 au 24 août 1922 ; dans les mois précédents, Gide, encore lié à ses fréquentations d'avant la guerre, propose d'inviter Giuseppe Prezolini. Face à cette proposition, Charles Du Bos, principal organisateur de l'événement²⁶, avance quelques perplexités, en se démontrant très informé sur l'actualité culturelle italienne :

En ce qui concerne l'Italie, Prezolini est évidemment bien, mais un article de lui dans le dernier numéro de la *Revue de Genève* me laisse craindre qu'il ne soit devenu très « journalistic ». Des amis me disent grand bien de Cardarelli, un des directeurs de *La Ronda*, dont je publierai dans la Collection d'Auteurs Étrangers d'assez belles réflexions sur certains mythes de la Genèse. Je suis en correspondance avec lui dans le cas où ceci vous intéresserait. Ai-je besoin d'ajouter que si aucune *of my suggestions suits you, you have simply to let them drop*. Exprès je n'ai voulu en faire aucune à Desjardins, préférant que ce soit vous qui en décidiez²⁷.

Gide est encore considéré comme une référence en ce qui concerne les rapports avec le monde culturel italien, et, malgré les objections de Du Bos, Prezolini est le représentant

²³ Cf. entre autres la lettre du 1^{er} février 1923 à Roger Martin du Gard : « ici c'est le vaste hôtel avec inconfortable luxe et hideurs [...] passage des trains, aboiements des chiens, cloches de couvent à toutes les heures du jour et de la nuit ; ronflement et toux des voisins », *Corr. Martin du Gard*, I, p. 206-207.

²⁴ Cf. Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, I, op. cit., p. 167-173.

²⁵ Frank Lestringant, *André Gide l'inquisiteur*, II, p. 153.

²⁶ Cf. *Ibid.*, p. 155 : « Du Bos est le "roi de la fête", et le restera tout au long de la décennie qui s'ouvre ».

²⁷ Lettre de Charles Du Bos à André Gide du 17 juin 1922 in *Lettres de Charles Du Bos et réponses d'André Gide*, Juliette Du Bos (éd.), Paris, Corrèa, 1950 (dorénavant *Corr. Du Bos I*), p. 42-45.

désigné pour l'Italie à la rencontre, comme Gide le note dans son *Journal* : « Décade à Pontigny – du 14 août au 24. [...] De Traz, Prezzolini, Tielrooy et Curtius – représentaient respectivement la Suisse, l'Italie, la Hollande et l'Allemagne²⁸ ». La participation de Prezzolini à cette rencontre permet sûrement une reprise des rapports qui entraîne des contacts successifs, même avec d'autres auteurs : le 3 septembre 1922, par exemple, Gide écrit à Arnaldo Frateili, qui lui avait consacré une étude dans *L'Idea nazionale* au mois d'août ; très probablement, Prezzolini avait montré l'article à Gide au cours de leur rencontre estivale. Dans sa missive, Gide remercie le jeune écrivain pour son article et annonce l'intention de Prezzolini d'établir une traduction des *Caves du Vatican*, jamais parue.

À la Décade de 1924 est présent le comte Guglielmo Alberti, qui deviendra ensuite correspondant et ami de Gide, ainsi que l'un des médiateurs de sa fortune en Italie. Un autre intellectuel italien admis à Pontigny sera Giacomo Debenedetti qui participera aux décades en 1927 et 1928 ; il relate son expérience dans *La Gazzetta del Popolo*²⁹. Ces rencontres entraînent souvent la naissance de nouveaux rapports épistolaires ; c'est le cas de Mario Puccini, journaliste et écrivain, avec qui Gide entretient une correspondance entre 1923 et 1934, mais aussi d'Alessandro Pellegrini, qui participe à la Décade de 1929³⁰. En 1929, Gide correspond également avec Umberto Barbaro³¹ au sujet de l'étude que ce dernier est en train d'écrire sur l'*École des femmes*, et qui paraîtra dans *La Tribuna*. Le ton de Gide avec les jeunes critiques italiens est toujours plein de courtoisie

²⁸ André Gide, *Jl*, 3 septembre 1922, p. 1187.

²⁹ Swan [Giacomo Debenedetti], « Fra i moderni umanisti di Pontigny », *La Gazzetta del Popolo*, 14 octobre 1927.

³⁰ Cf. Lettre de Charles du Bos à André Gide du 13 mars 1929 : « Voici la liste de ceux dont pour ma part j'essaierai d'assurer la venue : Jaloux, Rambaud, Daniel-Rops, Schiffrin, Schlœzer, Gordon George, Hope Mirrlees, T. S. Eliot, Borgese, les Pitoëff, Simon Lévy, Roland Manuel, Jean de Menasce, Dieckmann, Peter Wust, Martin Rang. Pellegrini, qui m'a téléphoné hier au soir, est très sensible à l'invitation », *Corr. Du Bos I*, p. 172-173.

³¹ La BLJD conserve une lettre de Barbaro du 5 octobre 1929 et une réponse de Gide du 7 novembre de la même année (γ 981.1) : « Illustre e Caro maestro, le spedisco un mio articoletto in cui, prendendo occasione dall'*École des femmes*, io ho cercato di chiarire, a me stesso, più che per altri, gli elementi della sua personalità artistica e morale. [...] Oso [...] sperare che dal mio breve saggio risulti almeno "il lungo studio e il grande amore" con cui io ho letto i suoi libri ». La réponse de Gide (publiée in *Occidente*, III, vol. 6, janvier-mars 1934, IX) est des plus enthousiastes : « Cher Monsieur, votre bel article de *La Tribuna* m'apporte le plaisir le plus vif. Ah! Comme je comprends bien l'italien lorsque je vous lis [...] Quelle joie de se sentir si apprécié, et combien ce plaisir est rare ».

et d'enthousiasme ; il soigne précieusement les relations qui peuvent assurer à ses œuvres une diffusion ultérieure à l'étranger.

En même temps, Gide conserve ses anciennes relations : sept ans après l'avoir croisé à Pontigny, Gide reprend contact avec Prezzolini pour le remercier d'avoir repris dans *La Coopération intellectuelle*, revue publiée par la Société des Nations, une lettre de lui sur le problème des traductions³². De cet échange nous avons retrouvé une lettre inédite de Gide à Prezzolini, conservée à la Bibliothèque Cantonale de Lugano en Suisse :

Mon cher Prezzolini, vous êtes très aimables et je vous sais gré d'avoir songé à faire figurer dans la *Coopération Intellectuelle* les extraits de cette lettre de moi dont vous parlez. [...] J'ai gardé si bon souvenir de nos anciennes conversations, que je vous aurais revu avec un bien vif plaisir si je ne devais quitter Paris dans quelques jours³³.

Au cours des années Trente, Gide est de plus en plus attentif à la situation de la culture à l'international, en raison aussi de son engagement politique croissant. Cet engagement augmente la visibilité de Gide au niveau international : il est sollicité de tous les côtés pour participer, signer, envoyer un mot de soutien, « faire partie d'une ligue, d'une assemblée, de soutenir ceci, de protester contre cela ³⁴ ». Ces sollicitations, par lesquelles Gide se sent dépassé, le poussent à établir de nouveaux contacts avec les milieux culturels étrangers. En 1932, par exemple, on lui demande de préfacier l'ouvrage d'un jeune aviateur italien mort dans une incursion de propagande antifasciste à Rome, Lauro de Bosis³⁵. Gide se montre souvent perplexe face à ces sollicitations : il est conscient du poids de sa parole, il pèse ses interventions avec la plus grande attention et, très souvent, il refuse d'afficher son soutien³⁶. Sa stratégie est connue, Gide ne veut pas disperser ses

³² Cf. *La Coopération Intellectuelle*, I, 1, 16 janvier 1929, p. 212-214.

³³ Lettre d'André Gide à Giuseppe Prezzolini, 29 avril 1929, Archives Prezzolini, Bibliothèque Cantonale de Lugano, Fasc. Gide, II.

³⁴ Frank Lestringant, *André Gide l'inquisiteur*, II, p. 622.

³⁵ Cf. Lettre d'André Gide à Roger Martin du Gard du 2 février 1932, *Corr. Martin du Gard*, I, p. 494 : « Tourmenté par la demande très insistante d'une préface pour l'*Icare* de Lauro De Bosis, ce jeune héros italien, aviateur improvisé, qui sema sur Rome des lettres d'appel au roi et à la population opprimée par le fascisme, puis, poursuivi par les avions de la défense, s'en alla mourir en mer, on ne sait où. S'il eut semé des bombes ou un appel à la révolution... mais son geste pacifique ne trouve d'écho dans aucun parti ». L'ouvrage, paru en Italie en 1930 aux éditions Alpes, paraîtra en traduction française chez Aulard en 1933, avec une préface de Romain Rolland.

³⁶ En 1933 Gide refuse de signer une pétition en faveur de Velia Matteotti, veuve du politique italien tué par le fascisme en 1924, en déclarant : « il serait trop long de vous exposer les motifs et raisons de cette

forces pour qu'elles soient plus efficaces lorsqu'il choisit d'intervenir ; et c'est justement à une pétition italienne qu'il choisit de répondre :

De quel cœur je vous envoie mon adhésion, c'est ce que je ne puis assez vous dire. Quant à croire que cette requête puisse être de quelque réel secours, c'est une autre affaire. Je reste hélas ! Extrêmement sceptique sur l'effet de ma signature... L'Italie est, de tous les pays d'Europe, celui où elle peut éveiller le moins d'échos. N'importe, si d'avoir jusqu'à présent (depuis l'affaire Dreyfus) systématiquement refusé de donner mon nom à n'importe quelle liste de souscriptions tendancieuses, si légitimes et généreuses qu'elles puissent être, donne à cette signature aujourd'hui un peu plus de poids, j'en suis heureux...³⁷

Gide gardera toujours une ambivalence vis-à-vis de son rôle d'écrivain engagé³⁸, notamment dans les occasions les plus officielles, comme le Congrès de 1935³⁹. En tout cas, à fur et à mesure que son engagement devient plus évident, ses relations internationales se multiplient. Gide se sent dépassé par ses engagements, il souhaite s'enfuir, et c'est en Italie qu'il échoue : « *je n'existe plus. Mes déclarations philocommunistes m'ont précipité dans une arène où je me galvaude. Sollicité de toutes parts, je n'ai d'autres ressources que la fuite. Je pense, dans quelques jours, m'embarquer pour... Syracuse*⁴⁰ ». ».

2.1.3. Les années 1934-1940 : vers la Deuxième Guerre, entre redécouverte touristique de l'Italie et engagement politique

Au cours de 1934, Gide se rend trois fois en Italie. Le 26 janvier, il part pour Syracuse, en traversant Marseille, Rome et Naples ; à Rome, Gide note dans son *Journal* les changements qu'il observe :

méthode, que, de plus en plus, je crois sage et veux continuer à suivre », Lettre d'André Gide à X... du 27 mars 1933, Catalogue de la librairie Florence Arnaud, mars 1998, n° 75-1.

³⁷ Lettre d'André Gide à X..., 4 janvier 1931, BAAG 62 et 95.

³⁸ En mai 1935, à peu de mois du « Congrès des écrivains pour la défense de la culture », il répond à Martin du Gard qui lui reproche trop de légèreté dans son *Treizième arbre* : « Je crois au contraire fort bon de montrer que je ne suis pas à ce point hypnotisé par les questions sociales, que je ne puisse encore plaisanter ». Lettre d'André Gide à Roger Martin du Gard, 5 mai 1935, *Corr. Martin du Gard, II*, p. 27-29.

³⁹ La correspondance raconte très clairement l'inquiétude de Gide avant le Congrès, cf. par exemple *ibidem* : « Ce qui m'inquiète bien autrement c'est le rôle que je vais être appelé à jouer, FORCÉ de jouer, à l'occasion de Congrès international des écrivains [...]. Il est à peu près impossible, et il serait nettement indécent que je me défile – et un peu lâche. [...] Si quelque bel accident pouvait m'enlever à propos!... ».

⁴⁰ Lettre d'André Gide à François-Paul Alibert du 24 janvier 1934 in André Gide – François Paul Alibert, *Correspondance (1907-1950)*, Claude Martin (éd.), Presses Universitaires de Lyon, 1982, p. 396.

Rome est splendide ; plus glorieuse, sans aucun doute, qu'hier [...]. Mais elle a du même coup perdu beaucoup de cet attrait secret qui me charmait. Hier, il y fallait presque tout découvrir. Les tisons ardaient sous des cendres. À présent, tout s'étale et tout se pavane au grand jour. Ce qui se cache, au contraire aujourd'hui, c'est la misère. Tout est propre, net (*id est* : nettoyé), scintillant. Mais rien n'y rappelle Keats, ou Stendhal, ou Goethe⁴¹.

Gide remarque la grandeur affichée par le régime, une grandeur provisoire qui cache ses misères. Il visite également la « Mostra fascista⁴² », située dans un « grand bâtiment d'exposition momentanée [...] ridicule, affreux⁴³ » que, pour son caractère éphémère, il qualifie de « journalisme architectural⁴⁴ ». L'exposition célèbre les dix ans de la montée au pouvoir de Mussolini, avec des témoignages et des documents liés à la naissance du régime : « atmosphère parfaitement irrespirable pour l'œuvre d'art – commente Gide – Mais il ne peut être ici question d'œuvres. C'est le temps de l'action ; libre à chacun de supposer que le reste viendra plus tard⁴⁵ ».

Le séjour en Sicile va durer jusqu'au 1^{er} mars. Il s'agit, à nouveau, d'un séjour de travail ; à Syracuse Gide arrive à s'isoler et retrouve le calme pour travailler à *Geneviève*⁴⁶. Dans son *Journal*, Gide décrit les aspects pittoresques de la campagne sicilienne et de ses habitants, qu'il regarde avec l'œil du touriste ; mais, dans sa correspondance et dans son *Journal*, il souligne qu'il est renfermé à l'hôtel et qu'il se consacre uniquement au travail. Il faut également souligner que la correspondance est très limitée en raison de la censure ; le 25 février, Gide écrit à Marc Allégret : « Ne m'envoie plus rien ici et avertis le concierge qu'il conserve mon courrier⁴⁷ » ; à partir de ce voyage, Gide commence à contrôler plus attentivement le contenu de ses lettres d'Italie.

⁴¹ André Gide, *JII*, p. 448.

⁴² *Ibidem*. Il s'agit de la « Mostra della Rivoluzione fascista », qui se tient au Palais des Exposition de Rome du 28 octobre 1932 au 28 octobre 1934.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 449.

⁴⁶ Cf. entre autres la lettre à Jean Schlumberger du 7 février 1934 : « je pense m'attarder ici avec *Geneviève* encore une semaine ou deux », *Corr. Schlumberger*, p. 857, ou la lettre à Dorothy Bussy du 16 février : « Je suis ici tout seul – avec *Geneviève* (et Charlie) et m'ennuierais effroyablement sans elle. C'est ce qu'il faut. Je commence à ne plus trop désespérer de mener à bien mon travail », *Corr. Bussy, II*, p. 525-526. Le 21 février Gide note dans son *Journal* : « Nulle part je retrouverai le confort qui me permet ici de travailler comme je n'avais plus pu faire depuis tant de mois », *JII*, p. 454.

⁴⁷ Lettre d'André Gide à Marc Allégret du 25 février 1934 in André Gide – marc Allégret, *Correspondance (1917-1949)*, Daniel Durosay, Pierre Masson et Jean Claude (éds.), Paris, Gallimard, 2005 (dorénavant, *Corr. Allégret*), p. 759-761.

Au cours de cette même année 1934, Gide se rendra en Italie encore deux fois : en avril, il part pour une courte escapade en voiture au Tyrol italien avec Élisabeth⁴⁸ ; entre décembre 1934 et janvier 1935, il part pour un séjour à Rome, où il rejoint Robert Levesque, récemment nommé professeur de français au lycée Chateaubriand. Ce voyage de 1934-1935 est absent de la *Chronologie d'André Gide en Italie*, mais nous pouvons le reconstruire, encore une fois, grâce à d'autres sources, notamment grâce au *Journal* de Robert Levesque⁴⁹. Gide lui écrit le 21 décembre : « L'idée de te rejoindre à Rome (ou ailleurs en Italie) [...] m'exalte beaucoup. [...] J'ai eu de tes nouvelles hier, par Ungaretti (de passage à Paris) et Baruzzi » ; cette mention nous indique que Gide a toujours des contacts avec le monde littéraire italien, en dépit de son éloignement physique. De son côté, à Rome, Robert Levesque essaie de s'introduire dans le monde culturel italien ; il fréquente Ungaretti, qui l'accompagne dans sa découverte de la ville, mais qui ne lui présente pas d'autres écrivains⁵⁰. Les lettres de Robert Levesque, qui rendent compte de sa vie à Rome, de ses découvertes, de son « besoin d'aventure » et de ses rencontres amoureuses rappellent beaucoup celles du jeune Gide lors de ses premiers voyages : dans les mots de Levesque, l'Italie est encore un lieu exotique, riche de charmes et d'occasions de plaisir. Accompagné par son jeune ami, pendant ce voyage Gide redécouvre le plaisir du *bel paese*. Il part le 28 décembre et, à Rome, il rencontre Curtius, comme il raconte à Dorothy Bussy :

Je reviens d'Italie (Rome) où j'ai été passer 10 jours ; affaire de changer d'air pour tâcher de guérir mon catarrhe – et de me distraire un peu de ma pièce et de mes pensées. [...] J'ai eu la grande joie, à Rome, de retrouver Ernst Robert Curtius – plus affectueux que jamais, en dépit des divergences d'opinions. Ici les passions politiques faussent tous les rapports. On ne rencontre plus que des forcenés ou des perplexes⁵¹.

⁴⁸ Cf. par exemple la lettre à Marc Allégret du 25 avril 1934 : « Avec Beth et dans sa nouvelle Rosengart, j'ai gagné Merano de Nice, par le col de Tende, Turin, le Piémont et la Lombardie. Merveilleux voyage, malgré le mauvais temps depuis trois jours. Nous sommes pour trois jours ici », *Corr. Allégret*, p. 762-763.

⁴⁹ BAAG 59-157, juillet 1983-2008.

⁵⁰ Cf. Robert Levesque, *Journal*, BAAG, 64, p. 593-594. « Ungaretti est extraordinaire. Tout ce qu'il dit, par l'ampleur de la phrase et du geste, la culture, les vues neuves et l'amusement qu'il trouve à causer, m'enchantent. Il s'est pris depuis son retour d'une assez grande amitié pour moi. Me raconte son pèlerinage à Vaucluse, qu'il vient de faire en vue de son Pétrarque [...]. M'emmène un matin à Santa Maria del Popolo, voir le *Martyre de Saint Pierre* et la *Conversion de Saint Paul*, du Caravage. [...] Veut m'introduire à la Bibliothèque d'Histoire de l'Art, me présenter à des spécialistes. Veut me chercher certain album contenant toutes les œuvres de Caravage. Met une sorte de tendresse à s'occuper de moi. On jurerait que quelqu'un lui a dit de me faire travailler... J'espérais qu'il m'eût fait connaître ses amis littéraires... mais il est jaloux ».

⁵¹ Lettre d'André Gide à Dorothy Bussy du 13 janvier 1935, *Corr. Bussy*, II, p. 557-558.

Ce voyage, grâce aussi à la rencontre avec Curtius, représente sûrement une occasion de réfléchir à l'évolution de la politique européenne⁵² ; Gide reproche à Curtius de trop s'adapter à la cohabitation avec le régime, comme il le raconte à la Petite Dame une fois rentrée à Paris : « Curtius avoue que les premiers temps furent intolérables, mais qu'on s'habitue et puis que la diminution des intellectuels permet une plus grande ferveur parmi les étudiants [...]. En Italie aussi, on semble s'habituer ; du reste la sévérité n'y est plus ce qu'elle était aux premiers temps du fascisme⁵³ ». L'attitude de Curtius fait partie d'une tendance à accepter la normalisation du fascisme partagée par de nombreux intellectuels européens. Gide, au contraire, comme Frank Lestringant l'observe, « repoussait la tentation intellectuelle du *Suave mari magno*, cette posture de détachement philosophique que peint Lucrèce dans le *De rerum natura* et qui consiste à jeter, depuis la rive, un regard distancié sur le monde et ses tempêtes⁵⁴ ».

Mais, après avoir quitté Curtius, dans la suite de son voyage, Gide semble oublier l'inquiétude politique : il joue le touriste, en découvrant une nouvelle jeunesse. Levesque narre les promenades nocturnes pendant lesquelles Gide lui montre ses souvenirs romains, en regrettant l'air de liberté qu'il avait respiré jadis dans la ville éternelle⁵⁵ ; les deux voyageurs partent ensuite pour Naples, Cava dei Tirreni, Salerne et Paestum⁵⁶, où ils passent le dernier jour de l'an, et d'où ils rentrent à Rome le 1^{er} janvier. À Rome, Levesque introduit Gide auprès de ses connaissances italiennes : les deux voyageurs passent la soirée du 1^{er} janvier 1935 chez Giuseppe Ungaretti, en compagnie d'un certain

⁵² Cf. Robert Levesque, *Journal, BAAG*, 64, p. 609 : « Ce soir-là je ne dînai pas avec Gide, qui devait retrouver à sept heures Curtius. Ils ne s'étaient pas vus depuis l'hitlérisme et ils avaient besoin de causer ».

⁵³ Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame, II*, Paris, Gallimard, 2001, p. 432.

⁵⁴ Frank Lestringant, *André Gide l'inquisiteur, II, op. cit.*, p. 659.

⁵⁵ Cf. Robert Levesque, *Journal, BAAG*, 64, p. 594-596. « Nous descendons vers la place d'Espagne. "Ah ! cet escalier, me dit Gide avec regret, tu ne peux pas savoir ce qu'il fut au temps où s'exerçait le libre commerce des modèles. Du matin au soir, cela grouillait... Je voudrais aller près d'ici, dans un petit restaurant, chez Ranieri, où j'allais jadis. Stendhal en parle. Pourvu qu'il existe encore !" Ce restaurant existe encore en effet. C'est même le meilleur de Rome, genre Tour d'Argent, mais je doute que Stendhal ait pu en parler, car il ne fut fondé qu'en 1845. [...] Gide, aussitôt, bien qu'incidemment, me montre la bonne connaissance qu'il a de Rome : les noms des palais, des places, des petites rues, les jardins, les églises, peu lui est inconnu. "Je connais assez bien Rome pour l'avoir visitée, et surtout pour l'avoir fait connaître à d'autres" [...] Il regrette naturellement la Rome pouilleuse de Goethe et se souvient qu'en 1922 il put encore, avec Marc Allégret, errer de nombreux soirs à l'aventure dans les petites rues qui avoisinent le Forum. [...] Tout en marchant, Gide, qui voit tout, m'ouvre les yeux sur des coins sombres, des maisons étranges, des effets de lumière, des monuments et des places. Tout, à chaque instant, est imprégné et demeuré vieille Italie ».

⁵⁶ Cf. *ibid.* p. 597.

Arduini, qui deviendra une présence constante de la correspondance Gide-Levesque⁵⁷. En témoignant de cette soirée, Levesque souligne l'intérêt que les jeunes poètes romains ont pour les œuvres de Gide : « Allons voir Ungaretti. Il recevait quelques amis, poètes encore jeunes, et Arduini, un antiquaire romain d'une trentaine d'années. Tous surent parler à Gide de ses livres (la manière dont le traduit et le lit ici) avec le ton convenable, sans flatterie⁵⁸ ». Arduini et Ungaretti conduisent les deux Français à la découverte de Caravage et de Michel-Ange⁵⁹, puis aux alentours de Rome, à Palestrina, à Frascati ; Levesque raconte leurs excursions d'un ton décontracté et admiratif, en ne faisant aucune référence à la réalité politique ou sociale du pays, pas plus que Gide lui-même ne le faisait lors de ses premiers voyages en Italie⁶⁰. Les excursions se poursuivent parmi les ruines étrusques à Tarquinies, dans les restaurants de poisson du port de Civitavecchia, puis dans la maison consulaire qui fut de Stendhal et qui faisait fonction de musée de l'écrivain⁶¹. Rentré à Paris le 8 janvier, Gide songe à retourner à Rome le plus vite possible ; dans les mois suivants, il demande à Levesque de trouver, à l'aide de ses amis romains, « un lieu de cure, soit pour la gorge, soit pour le foie [...] je cherche, pour retourner en Italie, en plus du désir de t'y revoir, un prétexte de genre raisonnable⁶² ». L'échange nous confirme, encore une fois, la normalisation des rapports avec l'Italie et la reprise de la fréquentation touristique du pays après l'arrêt de la Première Guerre : « l'Italie a fait tant de réclame, ces derniers temps, pour attirer les étrangers ! Informe toi,

⁵⁷ Cf. par exemple la lettre de Robert Levesque à André Gide du 23 mars 1935 : « J'ai souvent revu Arduini [...] il m'a demandé plusieurs fois si vous teniez vos promesses – et reviendriez », in André Gide – Robert Levesque, *Correspondance 1926-1950*, Pierre Masson (éd.), Presses Universitaires de Lyon, 1995 (dorénavant, *Corr. Levesque*), p. 238 ; le 15 avril 1935, Gide envoie « affectueux messages pour Ungaretti, Dumazet, Arduini », *Ibid.* p. 241.

⁵⁸ Robert Levesque, *Journal*, BAAG, 64, p. 603.

⁵⁹ Giuseppe Ungaretti évoquera avec émotion ces découvertes dans son souvenir de Gide in *Hommage à André Gide* de *La Nouvelle Revue française*, numéro spécial, Paris, novembre 1951, p.73-74.

⁶⁰ Cf. Robert Levesque, *Journal*, BAAG, 64, p. 608 : « Tout n'est qu'enchantement. [...] Arduini, vraiment brillant causeur, nous raconte, en conduisant, quelques histoires scandaleuses et piquantes sur les grandes familles romaines... Retour à la nuit, au milieu des aqueducs et de la campagne classique... Prenons une tasse de camomille à l'hôtel avec Ungaretti, puis causons littérature... il nous laisse ».

⁶¹ Les trois voyageurs sont accueillis par « un petit vieux de quatre-vingts ans, très sourd, M. Bicci (?), petit-fils de l'ami chez qui logeait Stendhal » (*Ibid.*, p. 612) qui leur montre des objets appartenus à l'écrivain. Il s'agit de Clodoveo Bucci, petit-fils de Donato, ami de Stendhal, qui héberge l'écrivain pendant sa période d'activité en tant que Consul de France à Civitavecchia (1831-1841).

⁶² Lettre d'André Gide à Robert Levesque du 29 mars 1935, *Corr. Levesque*, p. 240. En avril, à Fez avec Jef Last, il écrit qu'il « espère pouvoir revenir en Italie vers la mi-juin », Lettre d'André Gide à Robert Levesque du 15 avril 1935, *ibid.*, p. 241

je t'en prie, et questionne Arduini de ma part⁶³ ». En regardant aux événements de l'année 1935, le séjour touristique de janvier assume la connotation d'une interruption momentanée : l'Italie devient une pensée agréable qui court en parallèle à l'activité politique, de plus en plus frénétique⁶⁴. Lorsque le 3 octobre 1935 l'Italie commence ses opérations militaires en Éthiopie, en suscitant de fortes réactions dans l'Europe entière, Gide s'unit aux protestations contre le régime mussolinien. En 1936, Curtius lui demande de le rejoindre à nouveau à Rome ; Gide lui répond qu'il aurait plaisir de le revoir, mais « je ne sais pas si j'obtiendrais facilement mon visa pour l'Italie⁶⁵ », un signe que la situation est de plus en plus tendue.

Gide retourne en Italie en 1937, dans un contexte très tendu : son voyage en Russie et la parution de *Retour de l'U.R.S.S.* ont suscité les protestations des communistes européens ; en Italie, l'ouvrage est accueilli par une vague d'approbation dans la presse, mais cela n'est pas suffisant pour garantir à l'écrivain un bon accueil. Gide se rend en Italie, chez Robert Levesque, avec lequel il passe trois semaines à Sorrente en août. Avant de partir, il exprime ses inquiétudes vis-à-vis de la situation politique, sur laquelle n'a visiblement pas de nouvelles récentes : « je pense que je gagnerai directement Naples en avion ; par grande gêne de ne savoir sur quel pied danser (politiquement parlant) avec Ungaretti et Arduini. Si tout de même tu pensais qu'il ne soit pas imprudent de chercher à revoir ce dernier, tu me l'écrirais⁶⁶ ». Bien que le journal de Levesque soit beaucoup moins précis par rapport au voyage précédent, nous savons que Gide a rencontré à nouveau Arduini⁶⁷ à Sorrente, dans une ambiance relaxée ; l'Italie semble toujours très ouverte au tourisme : « tous ces gens venus en caravane, à qui l'on fait voir l'Italie (y

⁶³ Lettre d'André Gide à Robert Levesque du 4 mai 1935, *Corr. Levesque*, 242.

⁶⁴ Le 26 janvier 1935, à peine une vingtaine de jours après le retour de Rome, se tient dans la salle de l'Union pour la vérité l'entretien « André Gide et notre temps », où, devant un public très nombreux composé de ses amis mais aussi de ses adversaires, Gide rend compte de son adhésion au communisme. En juin 1935, le Congrès International des écrivains pour la défense de la culture se prépare à Paris et Gide est obligé de renoncer à rejoindre Levesque à Rome : « l'embêtant c'est que, pour des multiples raisons [...] je suis tenu d'assister (et s'il ne s'agissait encore que d'assister !) à un grand congrès international qui se prépare » (Lettre d'André Gide à Robert Levesque du 14 mai 1935, *Corr. Levesque*, p. 245). Robert Levesque du 14 mai 1935, *Corr. Levesque*, p. 245.

⁶⁵ Lettre à Robert Curtius du 3 décembre 1936 in André Gide – Ernst Robert Curtius, *Correspondance (1920-1950)*, Peter Schnyder et Juliette Solvès (éds.), Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 228.

⁶⁶ Lettre d'André Gide à Robert Levesque du 20 juillet 1937, *Corr. Levesque*, p. 270.

⁶⁷ Cf. Robert Levesque, *Journal*, BAAG, 100, p. 672 : « 9 août. Barbieri e Arduini viennent passer la journée avec nous ».

compris le Pape) en douze jours [...]. Jamais tant de Français à l'étranger ; la plupart, il faut l'avouer, ne nous faisaient point d'honneur...⁶⁸ », note Levesque. Les deux voyageurs poursuivent ensuite pour Florence, puis chez M. Ruffino au pas de la Consuma, invités par Bernard Berenson, où ils retrouvent une « société d'un esprit cosmopolite et naturellement antifasciste⁶⁹ » ; dans la bibliothèque de la maison, « tous les livres de Gide s'y trouvaient en bonne place⁷⁰ ». Les deux voyageurs ont, enfin, l'occasion de discuter de la situation italienne⁷¹. Les observations de Robert Levesque sur ces conversations, qui se prolongent pendant plusieurs jours, sont précieuses et nous éclairent l'état d'âme de Gide envers la situation politique italienne : encore sous le choc de ses découvertes en U.R.S.S., Gide regarde au régime fasciste avec moins de gravité.

Le lendemain lundi, le soir, nous montâmes dîner chez Ruffino. [...] La liberté des propos, la sévérité à l'égard du régime italien nous surprirent. Nous paraissions des gens fort calmes, et puis Gide et moi, sachant ce qui se passe en Russie, nous avons quelque peine à nous indigner du fascisme, qui paraît à l'eau de rose (la marche sur Rome en sleeping). Malgré tout, il faudra bien accepter que l'esprit est tout aussi bien écrasé en Italie que sous d'autres dictatures – mais on y met des formes plus discrètes⁷².

La récente déception de Gide face à la réalisation du communisme en Union soviétique semble l'empêcher de mesurer la gravité de la situation non seulement au niveau italien, mais également au niveau international. Après les accords de Munich, en 1938, Gide se montre très confiant : il est sûr que cette reconnaissance arrêtera les ambitions expansionnistes d'Hitler, comme il le répète à ses correspondants⁷³. En ce qui concerne

⁶⁸ *Ibid.*, p. 674.

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 675.

⁷¹ Cf. *Ibid.*, p. 674. : « “Il est vrai, dit Gide, que la devise Croire – Obéir – Combattre qu'on lit peinte sur tous les murs d'Italie, je crois qu'elle résume exactement le monde soviétique”. Croire à n'importe quoi, obéir à n'importe qui et combattre ce qu'on vous dit (au moment de la guerre d'Abyssinie, on ajoutait : Mourir). Ruffino proteste contre l'interprétation du Combattre, car, selon lui, les Italiens s'en tiennent aux paroles, ils ne prennent pas au sérieux le régime, ni les devoirs auxquels il s'engage ». Nous pouvons retrouver les propos que Levesque attribue à Gide dans une lettre à Roger Martin du Gard du 4 septembre 1937 : « “Croire. Obéir. Combattre” – vous avez vu ce “slogan” sur tous les murs d'Italie. Slogan qu'adoptent aujourd'hui les Communistes, comme ils ont déjà fait celui des jésuites : “la fin justifie les moyens”. Le véritable antifascisme devrait prendre le contrepied. Quant à moi, je me sens décidément contre-piétiste! », *Corr. Martin du Gard, II*, p. 115-116.

⁷² Robert Levesque, *Journal*, BAAG, 100, p. 675.

⁷³ Lorsque Jef Last lui écrit sa déception vis-à-vis de la faiblesse montrée par la France aux égards d'Hitler, par exemple, André Gide répond, le 2 octobre 1938 : « Ce que Hitler a obtenu ne pouvait lui être refusé

l'Italie, il regarde encore au pays comme à une destination de repos, comme il l'écrit à Dorothy Bussy lorsqu'il travaille à l'établissement de la première édition du *Journal* : « je voudrais bien ne partir qu'après avoir pu donner le "bon à tirer". Partir pour où ? Je ne sais encore. En Italie peut-être⁷⁴ ». En dépit de ces voyages touristiques, les contacts de Gide avec le monde culturel italien sont presque inexistants⁷⁵. Lorsque le 1^{er} septembre 1939 Hitler envahit la Pologne, le monde culturel commence à mesurer la gravité de la situation, qui ne laisse guère d'espoir sur les décisions futures de l'Italie ; une lettre de Robert Levesque nous permet d'apercevoir le changement d'ambiance : « je me suis arrêté deux jours à Rome [...] enivré, malgré tout, de flâner au Corso et près du Panthéon. J'allai voir les fresques du Vatican, seul jeune Français ce jour-là, en trouvant cette visite grave⁷⁶ ». L'entrée en guerre de l'Italie, le 10 juin 1940, marque une nouvelle interruption des contacts.

2.2. Description du corpus

Au cours de la période 1919-1943, la présence de Gide dans les revues italiennes se stabilise. Gide est cité 304 fois au total⁷⁷, soit une moyenne d'environ douze citations par an : la moyenne annuelle a plus que doublé par rapport à la première période.

Encore une fois, avant de passer à l'analyse critique, nous allons proposer une description du corpus des articles. D'abord, nous allons tracer la présence de Gide dans les différents périodiques. Ensuite, nous allons enquêter les différentes typologies

(c'est là, je crois, ce que tu contestes). Nous risquions ce même résultat, plus la guerre. La guerre a été évitée », cf. André Gide – Jef Last, *Correspondance (1934-1950)*, C. J. Greshoff (éd.), Presses Universitaires de Lyon, 1985, , p. 62. Le jour même, Gide écrit à Roger Martin du Gard (*Corr. Martin du Gard, II*, p. 152-153) : « La force a dû céder à la raison. Ce qui fait, somme toute, que c'est une défaite d'Hitler. Il a ce qu'il voulait ; c'est entendu ; mais il a dû tout de même obtempérer, mettre les pouces ; et ce que son peuple applaudit, ce n'est pas tant l'annexion de nouveaux morceaux de terre et groupes de gens, que : la guerre évitée ».

⁷⁴ Lettre d'André Gide à Dorothy Bussy du 23 novembre 1938, *Corr. Bussy, III*, p. 107-108.

⁷⁵ Nous ne remarquons que l'établissement d'une correspondance avec Giancarlo Vigorelli qui, en 1938, est en train d'écrire la première thèse (*tesi di laurea*) italienne consacrée à Gide, comme nous le verrons dans le paragraphe qui lui sera consacré.

⁷⁶ Lettre de Robert Levesque à André Gide du 9 janvier 1940, *Corr. Levesque*, p. 310-314.

⁷⁷ Parmi les citations mentionnées par Antoine Fongaro, nous excluons de ce calcul l'enquête sur André Gide publiée en 1931 dans *Latinité*, ainsi qu'un article de 1938 signé par Marcello Fabbri dans *L'Âge nouveau*, que Fongaro inclut dans sa bibliographie en raison de la nationalité de l'auteur. Ces deux articles étant parus dans des revues françaises, il nous semble plus opportun de les exclure des statistiques de la réception en Italie, tout en prenant en compte leur contenu dans le cadre de notre analyse.

d'articles, en mettant en valeur les évolutions qu'il est possible de constater par rapport à la période précédente.

2.2.1. Les périodiques

Les citations d'André Gide dans la presse entre 1919 et juillet 1943 sont distribuées dans environ soixante-dix titres différents. Nous assistons à une importance bien majeure des quotidiens, qui présentent presque le 44% des citations, même si les revues culturelles sont encore le premier moyen de diffusion de l'œuvre de Gide, avec le 56%. De plus en plus connue en France, l'œuvre de Gide commence à être diffusée à un public plus vaste et moins spécialisé.

Quotidiens	n° citations	Revue	n° citations
L'Ambrosiano (MI)	9	Circoli (GE)	2
Il Corriere della Sera (MI)	26	Corrente di vita giovanile (MI)	2
Il Corriere Italiano (RM)	1	Il Baretto (TO)	11
Il Corriere padano (FE)	1	Il Bargello (FI)	2
Il Giornale dell'Isola letteraria (CT)	2	Civiltà Cattolica (RM)	1
L'Idea Nazionale (RM)	1	Il Convegno (MI)	8
Il Lavoro Fascista (RM)	1	La Critica (NA-Bari)	1
Il Mattino (NA)	9	Cronache latine (MI)	1
Il Mondo (RM)	1	La Cultura (1882-)	2
La Nazione (FI)	5	Echi e commenti (RM)	1
Il Nuovo giornale (FI)	4	L'Esame (MI)	4
Il Piccolo della Sera (TS)	1	La Fiera letteraria (MI-RM)	6
Il Popolo d'Italia (MI)	1	Il Frontespizio (FI)	14
Il Resto del Carlino, Il Resto del Carlino della Sera (BO)	5	Leonardo. Rassegna bibliografica (FI)	2
Il Secolo (MI)	2	Letteratura (FI)	1
Il Secolo – la sera (MI)	1	L'Indice (GE)	1
La Stampa (TO)	58	L'Italia (MI)	7
Il Tevere (RM)	1	L'Italia che scrive (RM)	1
La Tribuna (RM)	4	L'Italia letteraria (RM)	8
		L'Italiano (BO)	1
		I Libri del giorno (MI)	9
		La Lucerna (Ancona)	1
		Il Marzocco (FI)	2
		Meridiano di Roma (RM)	4
		Musica d'oggi (MI)	1
		Nuova Antologia (RM)	5
		La Nuova Italia (FI)	3
		Occidente (RM)	4
		Le Opere e i Giorni (GE)	13
		Orpheus (MI)	1
		L'Orto (BO)	1
		Pan (MI)	4
		Pegaso (FI)	6
		Perseo (MI)	1

		Il Primato (RM)	2
		Prospettive (RM)	4
		La Rassegna (GE)	1
		Rassegna di studi francesi (Bari)	1
		Rassegna di arte critica e tecnica del film (RM)	1
		La Riforma letteraria (RM)	1
		Rivista di filosofia neo-scolastica (MI)	1
		La Ronda (RM)	6
		Il Saggiatore (1930-1934 RM)	2
		Scenario (RM-MI)	1
		Il Selvaggio (RM)	3
		Solaria (FI)	11
		Lo Spettatore (RM)	1
		Lo Spettatore italiano (RM)	1
		Studium (RM)	1
		Vita e Pensiero (MI)	1
		Vita giovanile (MI)	1
TOT	133	La Vita italiana (RM)	1
			171

Tableau 6 Le tableau indique le nombre de citations d'André Gide pour chaque quotidien et chaque revue culturelle, par ordre alphabétique de titre. Entre parenthèse, nous indiquons le lieu de parution des périodiques abrégé.

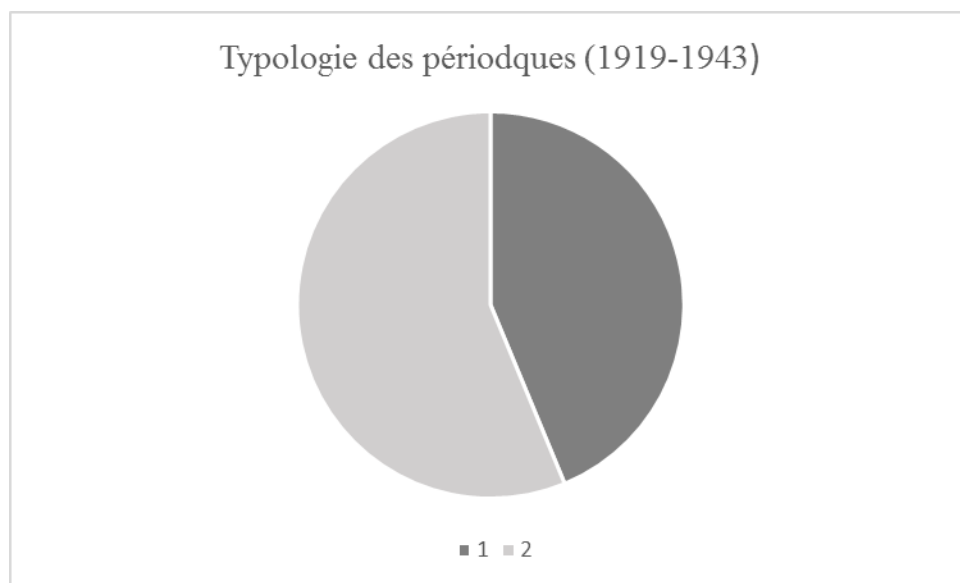


Tableau 7 Dans le graphique, nous illustrons la proportion entre les citations dans les quotidiens (1) et les citations dans les revues (2).

Gide est cité dans des périodiques très différents entre eux, au niveau esthétique, politique et philosophique. La variété éclectique des titres qui s'occupent de l'écrivain français semble confirmer que l'opposition entre culture de régime autarcique et culture antifasciste d'ouverture européenne doit être dépassée ; nous allons tout de même

spécifier le rapport que chaque périodique entretient avec le pouvoir politique, en raison de son influence incontournable. À côté des quotidiens et des revues culturelles et littéraires, nous signalons la présence de quelques revues d'actualités⁷⁸ et de revues spécialisées, de théâtre ou de cinéma, qui s'occupent d'un aspect spécifique de son œuvre⁷⁹.

2.2.1.1. Les quotidiens

En ce qui concerne la presse quotidienne, nous remarquons la présence d'André Gide dans de nombreux quotidiens nationaux et régionaux : en raison de sa notoriété, Gide est cité dans des articles destinés à un public beaucoup plus large par rapport à celui qui achète les revues culturelles et littéraires. Le régime intervient directement sur la presse quotidienne, en fascisant les périodiques existants ou en fondant de nouveaux périodiques. À partir de 1926, Mussolini supprime les quotidiens des partis d'opposition et les quotidiens indépendants, dont, par exemple, *Il Mondo*⁸⁰, « voix de l'opposition constitutionnelle au naissant régime de Mussolini⁸¹ » mais, en général, l'objectif du régime était « non pas de supprimer, mais de fasciser les quotidiens d'informations d'empreinte libérale qui ne s'étaient pas alignés de volontairement au régime⁸² ». C'est le cas, par exemple, des deux majeurs quotidiens nationaux : *La Stampa* et *Il Corriere della Sera* s'opposent ouvertement au Décret Royal de 1923 et demeurent très critiques à l'égard du régime, avant d'être fascisés⁸³. Entre 1919 et 1943 ils citent Gide de

⁷⁸ C'est le cas de *Echi e commenti* ; fondée à Rome en 1920 par le journaliste économique Arturo Castelnovo. La revue, qui porte le sous-titre de « Rassegna universale della stampa », se concentre sur les aspects socioéconomiques de l'Italie d'après la guerre, en fournissant au public italien un panorama sur la presse étrangère, parfois avec la collaboration d'auteurs provenant d'autres pays. La revue consacre à Gide un article en 1937, à l'occasion de son voyage en Russie. Initialement professant une position modérée, à l'installation au pouvoir du fascisme *Echi e commenti* se rapproche du régime.

⁷⁹ C'est le cas de *Scenario*, revue théâtrale, de *Musica d'oggi*, revue de musique, ou de la revue de cinéma *Rassegna di arte, critica e tecnica del film*.

⁸⁰ Fondé à Rome par Giovanni Amendola ; il consacre à Gide un article en 1923.

⁸¹ Andrea Aveto, « Notizie sulle testate giornalistiche », in *Giornalismo italiano 1901-1939*, Franco Contorbia (éd.), Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2007, p. 1775. « Voce dell'opposizione costituzionale al nascente regime mussoliniano ».

⁸² Paolo Murialdi, « La stampa quotidiana nel regime fascista », in Nicola Tranfaglia, Paolo Murialdi, Massimo Legnani, *La stampa italiana nell'età fascista*, op. cit., p. 33. « Non eliminare, ma fascistizzare i quotidiani di informazione di matrice liberale che non si erano allineati volontariamente ».

⁸³ À la fin de septembre 1925, *La Stampa* est obligé à interrompre temporairement les publications, puis passe sous le contrôle financier de la famille Agnelli, proche du régime, et le quotidien s'aplatit très vite sur des positions philofascistes, grâce aussi à l'éloignement de ses collaborateurs historiques ; dans les années

nombreuses fois, tout comme *Il Mattino* de Naples⁸⁴. Les quotidiens régionaux suivent tout naturellement le parcours de la presse nationale, en s'alignant sans résister à la volonté du régime⁸⁵. À côté des quotidiens progressivement fascisés, il faut citer les quotidiens fondés par le régime ou par ses supporteurs, comme *Il Popolo d'Italia*, fondé par le dictateur lui-même⁸⁶, ou *Il Corriere italiano*⁸⁷, fondé par Aldo Finzi sur ordre de Mussolini, qui souhaitait créer un concurrent du *Corriere della Sera*. Parmi les quotidiens proches du régime, il faut également citer *Il Tevere*⁸⁸ et *Il Corriere Padano*⁸⁹, ainsi que le quotidien de la Confédération des syndicats fascistes *Il lavoro d'Italia*, puis *Il lavoro fascista*. Tous ces quotidiens ne citent Gide qu'occasionnellement. Au cours de l'été 1926, Mussolini, qui ne tolère plus les polémiques internes au parti alimentées par les différents organes de presse, impose des limitations encore plus strictes pour la création de nouveaux quotidiens.

qui s'en suivent, il faut signaler une période de vivacité intellectuelle sous la direction de Curzio Malaparte, entre 1929 et 1931. La direction de Malaparte est assez anticonformiste ; il appelle en tant que rédacteur en chef Mino Maccari, intellectuel provocateur et animateur de *Strapaese* (Cf. la section sur Turin, plus haut). Au mois de novembre 1925, à travers un stratagème financier, *Il Corriere della Sera* est également soustrait au contrôle de ses directeurs historiques, les frères Luigi et Alberto Albertini.

⁸⁴ *Il Mattino* est fascisé en 1925, « a conclusione di lunghe trattative fra la famiglia Scarfoglio, i rappresentanti del fascismo partenopeo e il segretario del PNF, Augusto Turati », Andrea Aveto, « Notizie sulle testate giornalistiche », *op. cit.*, p. 1773.

⁸⁵ Parmi les quotidiens qui citent André Gide, il faut citer *Il Resto del Carlino* de Bologne et son édition du soir *Il Resto del Carlino della Sera*, passés sous le contrôle fasciste en 1925, *La Nazione* et *Il Nuovo giornale* de Florence. À Milan, *Il Secolo*, philofasciste depuis 1923, qui devient *Il secolo-La Sera* à partir de 1927, année de sa fusion avec le quotidien de l'après-midi *La Sera* ; toujours à Milan, il faut citer *L'Ambrosiano*, fondé par Umberto Notari, caractérisé par une veste éditoriale attirante, avec l'usage de couleurs et de photographies. Le quotidien est progressivement influencé par le régime, et, en 1930, devient propriété de la Société Anonyme Milanaise d'édition, présidée par Arnaldo Mussolini, frère du dictateur. En 1923 le quotidien *La Tribuna* de Rome est, lui aussi, acquis par un groupe financier proche du régime et, en 1925, il se fond avec le quotidien *L'Idea nazionale*. Parmi les quotidiens plus périphériques, il faut citer *Il Piccolo della Sera*, édition du soir du quotidien *Il Piccolo* de Trieste. Quelques étincelles de résistance se retrouvent en Sicile : *Il Giornale dell'Isola* de Catane, appartenant aux frères Carnazza, résiste aux tentatives d'ingérence du régime jusqu'en 1930, lorsque le fascisme s'empare du journal, le réunit à *Il Corriere di Catania* et crée *Il Popolo di Sicilia*.

⁸⁶ Mussolini confie *Il Popolo d'Italia* à son frère Arnaldo après la marche sur Rome.

⁸⁷ Financé par la bourgeoisie industrielle, *Il Corriere italiano* se distingue par la richesse de sa *terza pagina*, qui voit la participation de nombreux intellectuels pas forcément alignés au régime.

⁸⁸ Fondé à Rome en décembre 1924, financé par des entrepreneurs romains, puis par le Parti national fasciste lui-même. Le quotidien est le « représentant de pointe du journalisme fasciste strictement fidèle à Mussolini, défenseur, depuis janvier 1934, des théories racistes et antisémites et, plus tard, de l'alliance politique et militaire avec l'Allemagne nazie » (Andrea Aveto, « Notizie sulle testate giornalistiche », *op. cit.*, p. 1785). De ses quatre pages, l'une est entièrement consacrée à la littérature.

⁸⁹ Fondé à Ferrara en 1925, le quotidien se distingue pour ses positions intégralistes tout comme pour « la vivacité de sa *terza pagina*, dirigé depuis 1929 par Giuseppe Ravegnani » (*ibid.*, p. 1764).

2.2.1.2. Les revues

Les revues culturelles et littéraires de la période fasciste ont des « postures complexes, qu'il n'est pas facile de classer⁹⁰ » ; dans le cadre de l'entre-deux-guerres il est nécessaire de prendre en compte, en même temps, les éléments esthétiques, qui lient la revue à l'un ou l'autre courant poétique, et les éléments idéologiques, qui situent la revue sur l'échiquier de cette période si délicate. Les revues citant Gide entre les deux guerres sont très nombreuses ; afin de contextualiser la réception, nous proposons un catalogue schématique des périodiques, en nous appuyant sur les classifications proposées par Anne-Rachel Hermetet⁹¹ et par Giulio Ferroni⁹², en les adaptant au critère de la présence de Gide.

Revue d'avant la guerre. Nous retrouvons quelques revues d'avant la guerre, survécues à la transition : c'est le cas, par exemple, de *Nuova Antologia*, qui poursuit son activité et se convertit « sans traumatismes à la nouvelle donne politique du régime de Mussolini⁹³ », de *Il Marzocco*, qui poursuit également son activité, ainsi que de *La Cultura*, qui entreprend après la guerre la voie du compromis entre le retour aux classiques et la découverte de la littérature européenne⁹⁴, comme le signale son

⁹⁰ Stefano Crespi, « Le riviste rivisitate. Repertorio delle riviste letterarie del Novecento italiano », *Nuova rivista europea*, III, 13, septembre-octobre 1979, p. 132. « Posizioni complesse, non facilmente schematizzabili ».

⁹¹ Anne-Rachel Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Une étude de réception (1919-1943)*, p. 22-67 et 100-111.

⁹² *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, op. cit.

⁹³ Andrea Aveto, « Notizie sulle testate giornalistiche, op. cit., p. 1776. « Senza traumi al nuovo corso politico mussoliniano ».

⁹⁴ Massimo Colesanti, « Cesare De Lollis e la generazione della *Cultura* », in *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre*, Giovanni Bogliolo (éd.), Urbino, QuattroVenti, 1987, p. 17. « Le sue origini sono tardo-ottocentesche [...] è soprattutto dal 1907 che *La Cultura* acquista la sua vera fisionomia, quella apertura verso le letterature moderne senza perdere di vista le letterature classiche, quell'eclettismo che sarà di lì a poco anche della *Voce* e [...] di *Solaria* ». Massimo Colesanti place ainsi *La Cultura* dans le domaine de l'eupéanisme et de l'ouverture à la modernité. Cependant, la revue demeure toujours très proche du milieu académique, avec l'intention de le renouveler de l'intérieur ; cette proximité distingue *La Cultura* des deux autres revues citées. Entre 1907 et 1913, *La Cultura* est dirigée par Cesare De Lollis, qui reprend la direction après la pause de la guerre, en 1920, sous le titre de *Rivista di cultura*. En 1929, à la mort de De Lollis, la direction est reprise par Ferdinando Neri. En 1934, la revue est reprise par Giulio Einaudi, qui vient de fonder sa maison d'édition ; déjà menacée par le fascisme, la revue ferme en 1935.

directeur⁹⁵. En revanche, la plupart des revues qui citent Gide aux années Vingt et Trente ont été fondées après la guerre.

La Ronda. Parmi les périodiques qui naissent après le conflit, le premier est un projet d'importance majeure dans l'histoire littéraire italienne : *La Ronda*, revue littéraire mensuelle, débute ses publications quelques mois après la fin de la guerre. Son comité rédactionnel se compose de sept intellectuels, provenant de *La Voce* ou de *Lacerba*⁹⁶, bientôt rejoints par d'autres nombreux collaborateurs. *La Ronda* réagit au traumatisme de la guerre et aux difficultés sociales qui la suivent en proposant l'isolement de l'écrivain dans le travail littéraire. La revue refuse les mouvements d'avant la guerre, notamment le mouvement *vociano*, qui, avec ses élans autobiographiques, est perçu comme un nouveau romantisme, ainsi que l'extrémisme formel des avant-gardes. La revue vise à sortir la littérature italienne de son « état d'adolescence⁹⁷ » pour le conduire vers l'âge de la raison, à travers un retour aux classiques (Pétrarque, Leopardi, Manzoni) : « les *rondisti* [...] concentrent leur attention sur l'objet littéraire en soi, sur sa forme⁹⁸ », en recherchant « une écriture décente et surveillée, une restauration des valeurs techniques grammaticales et syntactiques⁹⁹ ». Au niveau des contenus, ils « repoussent le mythe de la sincérité¹⁰⁰ », qui s'exprime dans l'enregistrement de l'instant présent, ainsi que la contamination entre

⁹⁵ Ferdinando Neri, « Ripresa », *La Cultura*, XLVIII, 1, janvier 1929, p. 1. « Una coscienza, sempre vigile, del vincolo nativo fra la cultura italiana e la civiltà classica; un singolare interesse per le grandi letterature straniere [...] Alle lettere moderne verrà data nelle nostre pagine una parte cospicua: mancano ancora in Italia le riviste, e sono scarsi i libri che rappresentino [...] una conoscenza adeguata della poesia inglese, francese, tedesca... [...] vi sono interi periodi della storia letteraria [...] che non si possono affrontare senza un pieno dominio della letteratura europea ». À partir des années Vingt, sous la direction de Ferdinando Neri, la rédaction de *La Cultura* intègre des écrivains provenant des revues de Piero Gobetti et d'autres expériences, Cf. Massimo Colesanti, « Cesare De Lollis e la generazione della *Cultura* », *op. cit.*, p. 19 : « Essa opera ora in un contesto più largo, di integrazione, si scambio e quasi di osmosi con altre riviste, con *Solaria* e con *Pègaso* specialmente ». À cette dernière période remonte le long essai que Solmi consacre à Gide dans ses pages. Dans sa dernière année de vie, la revue est reprise par Einaudi.

⁹⁶ Fondée à Rome en 1919, *La Ronda* arrête ses publications en 1923. Le comité fondateur comprend Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Bruno Barilli, Vincenzo Cardarelli, Emilio Cecchi, Lorenzo Montano et Aurelio Saffi.

⁹⁷ Lanfranco Caretti, « Significato della *Ronda* », in *Dante, Manzoni e altri studi*, Milan-Naples, Ricciardi, 1964, p. « Essa ha liquidato gli ultimi residui impuri del vocianesimo deteriore, del vocianesimo come essere perennemente adolescente, e ha denunciato la speculazione futurista ».

⁹⁸ Natalino Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, III, Florence, La Nuova Italia, 1950, p. 447. « I rondisti [...] concentrano l'attenzione sul fatto letterario in sé, nella sua accezione formale ».

⁹⁹ *Ibidem*. « Una scrittura decente e sorvegliata, una restaurazione dei valori tecnici, grammaticali e sintattici ».

¹⁰⁰ *Ibidem*. « Respingono il mito della sincerità ».

l'art et la morale ou la philosophie ; ils soutiennent un art absolu, libre de tout lien, qui trouve son identité et sa perfection dans sa forme. Pour ce faire, *La Ronda* reprend le genre du fragment de *La Voce* mais dans une déclinaison moins subjective : « le fragmentisme de *La Ronda* prend appui sur des observations et des divagations autour des thématiques marginales, sur l'observation des petits détails de l'existence¹⁰¹ » et non pas sur l'intériorité de l'auteur. *La Ronda* ouvre également ses portes à la littérature européenne, comme le signalent les rubriques « Panorami », « Lettere dall'estero » et « Incontri e scontri », où de nombreux auteurs étrangers sont lus, recensés, parfois aussi traduits. Comme Vincenzo Cardarelli l'explique dans son « Prologue », l'ouverture à la littérature étrangère, tout comme le retour aux classiques, doivent être fonctionnels à un nouvel essor de la littérature italienne¹⁰². En ce cadre, Gide est cité à plusieurs reprises¹⁰³.

Revue de divulgation littéraire, revues anthologiques. Après la Première Guerre, de nombreux périodiques de divulgations voient également la lumière, une tendance qui se poursuit sous le fascisme, avec la fondation de revues anthologiques, à une époque où « le livre occupe une place de choix parmi les produits de divertissement. Le caractère commun à ces revues est l'éclectisme systématique, et leur résultat est la simple exposition des produits¹⁰⁴ » ; elles sont un outil d'information plus qu'un espace de débat critique et, pour cette raison, elles sont généralement tolérées.

*L'Italia che scrive*¹⁰⁵ de Rome, « sous l'aspect d'une simple revue bibliographique, cache des ambitions culturelles plus amples¹⁰⁶ » et se consacre à la diffusion des

¹⁰¹ Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, op. cit., p. 202. « Il frammentismo della *Ronda* si appoggia su osservazioni e divagazioni intorno a temi spesso marginali, su sguardi verso particolari minuti dell'esistenza ».

¹⁰² Cf. Vincenzo Cardarelli, « Prologo in tre parti », *La Ronda*, I, 1, 1919, p. 5-6 : « Forse è giunto per noi il momento di uscire e di farci intendere in questo contagioso crepuscolo della civiltà moderna europea ».

¹⁰³ Entre autres, *La Ronda* publie l'étude de Jacques Rivière sur Gide, ainsi qu'une étude consacrée au *Prométhée mal enchaîné*, signée par Giuseppe Raimondi. Pour une liste complète, cf. le corpus des articles dans notre bibliographie.

¹⁰⁴ Giuseppe Langella, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal Baretto a Primato*, Milan, Vita e Pensiero, 1982, p. 84. « Il libro continuava ad occupare una posizione di spicco tra i prodotti di svago. Non stupisce che la caratteristica comune a queste rassegne fosse l'eclettismo elevato a sistema, e il risultato la pura esposizione campionaria dei prodotti ».

¹⁰⁵ *L'Italia che scrive*, qui porte le sous-titre *Rivista per coloro che leggono*, est indissolublement liée à la figure de son éditeur, Angelo Fortunato Formiggini, titulaire de la maison édition homonyme. Fondée en 1908, la maison d'édition Formiggini s'éloigne de l'idéalisme, en donnant visibilité à « positivistes et modernistes de toute sorte, souvent d'orientation politique socialiste » (Gabriele Turi, « A. F. Formiggini : un editore tra socialismo e fascismo », op. cit., p. 164). La revue « partiva da un'analisi del panorama

nouveautés étrangères en Italie¹⁰⁷. Son concurrent direct¹⁰⁸ est *I libri del giorno* de Milan, « l'un de nombreux produits de la maison d'édition Treves¹⁰⁹ ». Particulièrement important pour la diffusion de la littérature française est aussi *Il Convegno*¹¹⁰ de Milan, qui se propose de divulguer, aussi à travers l'activité du cercle culturel homonyme, la littérature italienne et étrangère à un public large¹¹¹, dans le but de contribuer à une restauration morale du pays ; en ce cadre, l'espace consacré à la littérature française est très vaste¹¹².

italiano ed europeo [...] individuare alcuni punti dell'arretratezza italiana » (Gianfranco Tortorelli, « La letteratura straniera nelle pagine de *L'Italia che scrive* e *I libri del giorno* », *op. cit.*, p. 164).

¹⁰⁶ Gabriele Turi « A. F. Formiggini: un editore tra socialismo e fascismo », *op. cit.*, p. 180. « Nutriva, sotto le vesti di una semplice rivista bibliografica, ambizioni culturali più ampie ».

¹⁰⁷ La revue propose des reportages sur les auteurs contemporains, tout comme des recensions et des suggestions bibliographiques ; elle aura un grand succès de diffusion, entre les 10 000 et les 30 000 copies imprimées. Les œuvres étrangères sont présentées notamment dans la rubrique « Letteratura straniera in Italia », avec un langage clair et simple, adapté au grand public. Formiggini souhaite aussi promouvoir la littérature italienne dans un contexte international européen, à travers *L'Italia che scrive* et à travers la fondation de l'Institut pour la propagande du livre italien à l'étranger (*Istituto per la propaganda del libro italiano all'estero*), qui devient ensuite la *Fondazione Leonardo*. Il n'arrive pas à défendre sa bataille culturelle face au régime, et, en 1925, la fondation est absorbée par l'Institut national fasciste de culture ; *Leonardo*, une nouvelle revue fondée à l'empreinte de *L'Italia che scrive*, commence à paraître, sous la direction de Giuseppe Prezzolini. *L'Italia che scrive* sera dirigée par Formiggini jusqu'à son suicide en 1938, mais la revue survit jusqu'à 1943 ; après l'interruption de la guerre elle reprendra ses publications.

¹⁰⁸ Parfois les auteurs collaborent en même temps aux deux revues, comme Ettore Lo Gatto, l'un des fondateurs des études slaves en Italie, qui s'engage dans la diffusion et la traduction de la littérature russe. Gianfranco Tortorelli, « La letteratura straniera nelle pagine de *L'Italia che scrive* e *I libri del giorno* », *op. cit.*, p. 163.

¹⁰⁹ *Ibidem*. « Il mensile milanese fu uno dei tanti prodotti della casa editrice Treves [...] inserito all'interno di un ampio progetto editoriale ». Donc, en dépit des similitudes, les deux revues dérivent de deux projets tout à fait différents : si *L'Italia che scrive* est l'expression de la vision culturelle de son éditeur, *I libri del giorno* est un produit secondaire pour une maison d'édition qui se concentrait plutôt sur d'autres branches de sa production. La revue se propose de dépasser le retard de l'Italie en approfondissant le lien avec le monde culturel européen, notamment à travers la rubrique « L'Italia negli scrittori stranieri ». Comme le titre l'annonce, la démarche est différente par rapport à *L'Italia che scrive* : la rubrique présente les comptes rendus des ouvrages étrangers où l'Italie est citée ; une petite sous-rubrique est consacrée à chaque pays, confiée à un critique spécifique, ce qui permet la construction d'un discours plus organique. Le critique chargé de la littérature française est Arrigo Cajumi, qui consacre de nombreuses interventions à Gide.

¹¹⁰ Fondée à Milan en 1920 par Enzo Ferrieri, porte le sous-titre de « Rivista di letteratura e di tutte le arti » ; comme le premier numéro l'annonce, il s'agit d'une « revue anthologique ». La revue ferme ses publications en 1939, à la veille de l'entrée en guerre de l'Italie.

¹¹¹ Cf. Enzo Ferrieri, *Il Convegno*, I, 1, février 1920, p. 4 : la revue vise « una più diffusa conoscenza di opere, di libri e di uomini fra quei molti che non possiedono la particolare attitudine filosofica, domandata dalle poche riviste che si occupano di lettere e di arti con serietà di metodo » ; elle s'adresse à « un pubblico largo ». La revue fonde également une petite maison d'édition, « Il Convegno editoriale », qui publie des œuvres d'écrivains italiens, ainsi que des traductions d'auteurs étrangers.

¹¹² Dans ses pages, nous signalons huit citations de Gide, dont une vaste étude de Giuseppe Ungaretti et un long article de Giuseppe Prezzolini.

Parmi les périodiques de divulgation, une place de choix est occupée par *La Fiera letteraria* (puis *L'Italia letteraria*, puis *Il Meridiano di Roma*)¹¹³. Comme le titre l'indique, *La Fiera* (« la foire ») s'oppose à l'élitisme des écrivains : « le langage des marchands et des jongleurs ne nous dégoûte pas ; [...] au contraire, nous vivons dans notre temps corps et âme, désireux d'en exprimer la grandeur et la misère dans la forme immortelle des mots¹¹⁴ ». La revue souhaite se rapprocher le plus possible d'un public large¹¹⁵, auquel proposer également des nouveautés étrangères¹¹⁶.

Des revues éclectiques et de divulgation sont aussi *La Nuova Italia*, est une revue mensuelle, très éclectique, dont l'histoire tourmentée est strictement liée à celle de l'éditeur homonyme¹¹⁷, *Le opere e i giorni*¹¹⁸ qui, malgré ses tendances nationalistes et en raison d'un certain « éclectisme acritique¹¹⁹ », donne visibilité à la littérature étrangère, ainsi que *L'Esame*¹²⁰.

¹¹³ Sous-titrée « Giornale settimanale di lettere scienze ed arti », la revue est fondée à Milan en 1925 par Umberto Fracchia, qui la dirige jusqu'à 1928 ; ensuite, la direction passe à Giovanni Battista Angioletti et Curzio Malaparte. En 1929 l'hebdomadaire déménage à Rome et son titre devient *L'Italia letteraria* en conservant *La Fiera letteraria* comme sous-titre. Après une brève interruption en 1935, la revue reprend ses publications jusqu'en 1936, lorsqu'elle est remplacée par *Il Meridiano di Roma*. Dix ans après, en 1946, la revue reprend le titre originel ; sauf quelques interruption, *La Fiera letteraria* survit jusqu'à 1984.

¹¹⁴ « Esistere nel tempo », *La Fiera letteraria*, I, 1, 13 décembre 1925, aujourd'hui in *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, op. cit., p. 163. « A noi non ripugna di udire il linguaggio dei mercanti e dei giocolieri ; [...] noi sentiamo anzi di vivere nel nostro tempo corpo e anima, desiderosi di esprimerne la grandezza e la miseria nella forma immortale delle parole ».

¹¹⁵ Cf. *ibid.*, p. 164. « Il nostro scopo patetico è unicamente quello di fare un giornale che sia letto dal maggior numero di persone [...] Basta sfogliare questo primo numero per vedere quanto ci siamo sforzati di far dimenticare che la materia che esso contiene è la più squisita, nobile e delicata che si possa dare ».

¹¹⁶ *La Fiera letteraria* consacre à la littérature étrangère la rubrique « Meridiano di... », qui devient un outil primaire de diffusion de la littérature française en Italie. Gide y est fréquemment cité, dans des articles critiques ou des citations de faits divers et de curiosités.

¹¹⁷ *La Nuova Italia* est fondée à Venise en 1926. En 1931 se vérifie une scission au sein de l'éditeur : Ernesto Codignola, déçu et gêné par le régime, s'éloigne de son neveu Giuseppe Maranini et de sa femme Elda, avec lesquels il partageait la direction. Il déplace ainsi *La Nuova Italia* à Pérouse, puis à Florence. La direction de la revue est confiée à Luigi Russo, intellectuel et enseignant, proche de Giovanni Gentile, qui avait précédemment dirigé la revue de la fondation *Leonardo*. Mal vu par le régime, Russo devient la cible des fréquentes attaques de *Il Bargello* ; pour ne pas nuire à la revue il quitte la direction et, à l'automne 1931, se rend à Paris, avec d'autres intellectuels exilés. La maison d'édition publie l'une des premières monographies sur Gide en italien (Alessandro Pellegrini, *André Gide*, Florence La Nuova Italia, 1937).

¹¹⁸ La revue reprend la formule des périodiques d'avant la guerre : pluridisciplinaire, ses intérêts vont de la littérature à la politique, des sciences aux arts. Comme Stefano Verdino le remarque, exception faite pour quelques interventions prestigieuses « la rivista appare attardata e provinciale », cf. *Storia delle riviste genovesi. Da Morasso a Pound*, Gênes, La Quercia, 1993, p. 82.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 83. « Eclettismo acritico ». La revue cite Gide très fréquemment.

¹²⁰ La revue porte le sous-titre de « Rivista mensile di coltura ed arte » ; est fondée en 1922 par Enrico Somaré, critique d'art et traducteur. La fréquence de parution de la revue est très irrégulière : elle suspend

Deux revues avec une posture esthétique plus reconnaissable sont, en revanche, *Circoli* et *L'Indice* ; ces deux revues rejoignent le débat entre les « formalistes » et les « contenutistes » : « *Circoli* et *Espero* agissent dans un même domaine, celui des formalistes [...] ou des calligraphes, contrairement à *L'Indice* e *Il Risorgimento letterario*, qui occupent, la première, une attitude proche de celle de Croce (philocontenutiste), l'autre une attitude catholique, loin de la querelle¹²¹ ». *Circoli*¹²², au moins à ses débuts, s'insère dans le cadre de la prise de conscience des caractères de la nouvelle littérature, dans le sillage de *Solaria*. En accueillant, à côté de la poésie, des fragments de prose, de la prose tout court et d'essais¹²³, la revue se propose de travailler pour une codification formelle de la nouvelle littérature¹²⁴. *L'Indice*, en revanche, d'attitude conservatrice, critique l'ouverture à la littérature contemporaine et se propose comme « une revue provinciale, fermée, qui s'engage à défendre la santé morale italienne contre l'expérimentation francisant des écrivains de *Solaria*¹²⁵ ».

Les revues de Ugo Ojetti : *Pègaso*, *Pan*. Le fascisme encourage la naissance de revues culturelles qui affichent une adhésion officielle au régime ; parmi ces revues, de

les publications en 1925, pour devenir *Il Quindicinale. Arti e letterature moderne* ; ensuite, elle paraît à nouveau avec le titre *L'Esame* entre février et décembre 1933, de mars à décembre 1939 et en décembre 1941.

¹²¹ Stefano Verdino, *Storia delle riviste genovesi. Da Morasso a Pound op. cit.*, p. 110. « *Circoli* ed *Espero* si muovono in un campo comune, quello dei formalisti [...] o calligrafi, diversamente dai coevi *L'Indice* e *Il Rinascimento letterario*, rispettivamente su posizioni crociane (e filocontenutiste) e su posizioni cattoliche, al di fuori della querelle ».

¹²² Revue de poésie fondée à Gênes en 1931, puis transférée à Rome en 1934 ; Après le transfert à Rome, la revue se concentre de plus en plus sur la politique, mais la littérature demeure un intérêt important ; les deux citations de Gide remontent à cette deuxième période. La revue ferme ses publications en 1939.

¹²³ Cf. le manifeste de *Circoli*, janvier-février 1931, aujourd'hui in *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento, op. cit.*, p. 220. « Accanto ai versi, accoglieremo frammenti di prosa lirica – i cosiddetti “frammentisti” sono spesso scrittori degni d'elogio [...] e prosa numerosa, e poemetti in prosa, e via dicendo. E accoglieremo, altresì, saggi di bel raccontare; e saggi critici, anche su argomenti lontani dalla poesia ».

¹²⁴ Cf. *Ibid.*, p. 221. « La critica formale, la critica estetica, è l'unica che ci interessa e a cui diamo valore. I “contenutisti” e gli “psicologisti” si sappiano regolare ».

¹²⁵ Laura Barile, « *L'Indice*. Ezra Pound e gli anni '30 in una rivista genovese », in *Studi di filologia e letteratura*, V, 1980. « Un foglio provinciale, chiuso, impegnato a difendere la sanità morale tutta italiana contro la sperimentazione infranciosata dei solariani ». La littérature étrangère dans ses pages est souvent présentée d'un œil négatif.

nombreux critiques situent *Pègaso* et *Pan*¹²⁶, deux revues anthologiques, culturelles et d'information littéraire, proches de *La Voce* de De Robertis, mais visant un public plus large, étroitement liées à la figure de leur fondateur, Ugo Ojetti, ancien collaborateur du *Marzocco* et *La Tribuna*. Cependant, à la lecture de leurs manifestes, les deux revues semblent adopter une attitude ambiguë vis-à-vis de la culture officielle. Le manifeste de *Pègaso*, tout en invitant le régime à intervenir dans le renouvellement artistique¹²⁷, affirme aussi que la tâche est difficile et que le régime devrait se contenter du rôle de mécène. Si « dans la sculpture, la tâche du Gouvernement est difficile, dans la peinture même très difficile¹²⁸ », pour la littérature « l'État ne peut presque rien faire [...]. Né écrivain, vous savez que les bons écrivains sont plus dangereux en tant qu'opposants qu'utiles en tant que supporteurs [...]. L'État ne peut que faire cela : offrir à tout le monde des écoles bien organisées et des bibliothèques riches et confortables¹²⁹ ». Ces propos semblent cacher une demande d'indépendance ; de son côté, le manifeste de *Pan*, souligne la double ligne du nationalisme et du cosmopolitisme¹³⁰. Ces deux revues suivent un programme de divulgation et d'éclectisme¹³¹ ; au niveau esthétique, elles suivent une ligne traditionaliste et néoclassique¹³², mais elles coexistent en plein accord avec *Solaria*, en offrant à ses auteurs un espace de publication alternatif.

¹²⁶ En 1929 Ojetti fonde à Florence *Pègaso*, qui paraît chez Le Monnier, puis chez Treves à partir de 1931. La revue suspend ses publications en 1933, en passant le flambeau à *Pan*, fondée en cette même année et publiée jusqu'en 1935.

¹²⁷ Notamment, le manifeste de *Pègaso* se configure comme une réponse au discours du Mussolini du 10 octobre 1928, aux directeurs des quotidiens italiens réunis à Palais Chigi à Rome ; le discours concernait les rapports entre le fascisme et la presse et illustrait les lignes de conduite de la presse fasciste. Cf. Ugo Ojetti, *Pègaso*, I, 1, janvier 1929, aujourd'hui in *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, op. cit., p. 192. « L'arte fascista, della quale tanto più si parla quanto meno se ne tenta una definizione [...] sorgerà solo quando coscienza e civiltà italiane saranno state dal Fascismo [...] rinnovate e foggiate ».

¹²⁸ *Ibidem*. « Nella scultura il compito del Governo è già più difficile, nella pittura difficilissimo ».

¹²⁹ *Ibid.*, p. 194-195. « Qui lo Stato quasi nulla può, ed è proprio qui che il Suo discorso del 10 ottobre resta ammirabile e memorabile [...] nato scrittore, sa i buoni scrittori essere più dannosi se avversi, che utili se favorevoli [...] Solo una cosa lo Stato può: offrire a tutti scuole ben ordinate e biblioteche comode e ricche ».

¹³⁰ Cf. « Al lettore », *Pan*, I, 1, décembre 1933, *ibid.*, p. 233 : « Terremo informati i lettori d'ogni novità, anche d'oltremonte e d'oltremare, ma confrontandola all'indole e alla civiltà nostra ».

¹³¹ Cf. *ibid.* p. 233. « Continuando qui con dignità gli studii [...] di storia, d'arte di critica, di vario pensiero, e cercando di portare chiarezza, ordine e schiettezza italiana in ogni campo ».

¹³² Ugo Ojetti critique âprement le subjectivisme du début du siècle qui, selon lui, a même éloigné de l'art les aristocrates, qui constituaient autrefois la source de subsistance des artistes, cf. *ibid.*, p. 194 : « Da un lato la democrazia [...] dall'altro lato, il romanticismo col pregiudizio della libera ispirazione [...] e del diritto d'ogni innocente all'« io vedo così », si sono accordati per demolire nell'arte quella solida piramide di clienti fedeli ».

L'ouverture à l'Europe et le renouvellement de la littérature italienne : *Il Baretto, Solaria*. L'ouverture à la littérature européenne et l'opposition silencieuse au fascisme sont la prérogative de ces revues qui jouent un rôle de premier plan dans l'histoire littéraire italienne et dans la réception de Gide. Malgré les nombreuses différences qui les séparent, il faut mettre en valeur leurs points communs : l'eupéanisme et l'aversion (plus ou moins déclarée) contre le régime fasciste.

Aux années Vingt, « le vide qui se crée après la fin de *La Ronda* se prête bien à recueillir et à transformer l'ancien héritage de l'avant-garde militante¹³³ » ; en ce contexte favorable aussi au niveau politique¹³⁴, Piero Gobetti¹³⁵ fonde, en 1924, *Il Baretto*, supplément littéraire de *La Rivoluzione liberale*. Le supplément est destiné à « agir au niveau de la culture militante, en affrontant les mêmes problématiques que *La Rivoluzione liberale* traite au niveau de l'action politique¹³⁶ ». La revue est caractérisée par une large ouverture européenne : contre le provincialisme et contre l'isolement des intellectuels proposé par *La Ronda*, *Il Baretto* ouvre ses portes à la littérature étrangère. Dans son article introductif, « Illuminismo », Gobetti explique le choix d'une posture plus prudente par rapport aux poétiques d'avant la guerre : « Notre vie commence ici ; elle tire ses origines de la déception pour ce qui aurait dû être une raison d'enthousiasme. Pour cette raison, au lieu de lancer des cris d'alerte ou des appels au rassemblement,

¹³³ Giorgio Luti, *La letteratura nel ventennio fascista*, op. cit., p. 43. « La situazione di vuoto pneumatico creatosi con la fine della *Ronda* ben si prestava a raccogliere e a trasformare l'antica eredità dell'avanguardia militante ».

¹³⁴ L'absence d'actions culturelles dans les premières années du régime engendre un manque d'attention de la part de la censure, cf. Giuliano Innamorati, « Antologie di riviste », op. cit., p. 70 : « Una sorta di vuoto censorio, limitato, ma tale che serve alla geniale e disperata strategia di Gobetti che ne approfitta per mantenere le proprie possibilità di intervento ».

¹³⁵ De formation illuministe piémontaise, Piero Gobetti est l'un des rares intellectuels qui s'engagent ouvertement contre le régime. Si ses intérêts, notamment au début de son activité, sont plus concentrés sur la politique que sur la culture, ce deuxième élément est tout de même toujours présent dans les revues qu'il fonde et anime. À partir de 1924 Gobetti fait l'objet de nombreux actes de persécutions de la part du régime, qui essaie de lui empêcher l'activité éditoriale ; épuisé par la situation, il part pour Paris le 6 février 1926 mais, atteint d'une bronchite, qui exacerbe ses problèmes cardiaques, Gobetti meurt à Neuilly-sur-Seine dix jours après, à l'âge de 25 ans. Après sa mort, *Il Baretto* est repris par Piero Zanetti et Santino Caramella, qui donne une orientation plus philosophique-littéraire au périodique. Même après la disparition du fondateur, le travail se poursuit régulièrement : de nombreuses recensions et traductions d'auteurs européens sont publiées. En décembre 1928 la revue est supprimée par le régime fasciste.

¹³⁶ Giorgio Luti, *La letteratura nel ventennio fascista*, op. cit., p. 44. « Agire sul piano della cultura militante, affrontando gli stessi problemi che *Rivoluzione liberale* aveva trattato sul piano dell'azione politica ».

commençons à travailler avec simplicité, pour trouver, pour nous aussi, un style européen¹³⁷ ».

Deux ans plus tard, en 1926, en plein essor du fascisme, Alberto Carocci fonde à Florence *Solaria*¹³⁸, une revue qui recueillera l'héritage du *Baretti* au niveau de l'ouverture européenne, mais aussi celui de *La Ronda* au niveau de la rigueur littéraire et du refus de l'engagement. L'attitude vivace, mais riche de contradictions de ses collaborateurs rappelle, en revanche, l'ambiance de *La Voce*. *Solaria* aura une telle influence sur la culture italienne que la décennie 1926-1936 est souvent définie la « décennie solarienne » ; de nombreux jeunes écrivains et critiques¹³⁹ se rapprochent très rapidement de *Solaria*, dont plusieurs ressortissants de la revue de Gobetti. La dimension collective est à la base du projet, comme son manifeste l'annonce : « nous voulons nous faire reconnaître en tant que groupe¹⁴⁰ », un groupe qui souhaite bâtir une « cité idéale¹⁴¹ », en mettant en valeur les thématiques principales et les meilleurs résultats de la littérature contemporaine. La revue s'engage, notamment, dans la bataille contre l'isolement de l'Italie du contexte européen, en garantissant un espace très large aux nouveautés littéraires étrangères ; elle soutient l'idéal d'une littérature européenne fondée sur le partage d'un sentiment moral commun à tous les pays. L'ouverture de *Solaria* à l'Europe est aussi à la base de son travail autour du renouvellement du roman, qui implique le retour à une narration à la fois subjective et réaliste, une écriture qui vise la description de la vie et du monde. *Solaria* s'éloigne, donc, nettement des positions esthétiques du régime ; d'ailleurs, la revue « non seulement n'est pas fasciste, mais, si on lit ses textes, elle est antifasciste par anticipation¹⁴² », bien que « sans les implications

¹³⁷ Piero Gobetti, « Illuminismo », *Il Baretti*, I, 1, 23 décembre 1924, p. 1. « La nostra vita cominciò qui, con la scontentezza di ciò che sembrava materia di entusiasmo. Perciò invece di levare grida di allarmi o voci di raccolta incominciamo a lavorare con semplicità per trovare anche per noi uno stile europeo ».

¹³⁸ Originellement sous-titrée « Revue mensuelle d'art et d'idées sur l'art » (« *Rivista mensile d'arte e di idee sull'arte* »), la revue est dirigée jusqu'à la fin par son fondateur, assisté par Giansiro Ferrata (novembre 1929 – novembre 1930), puis par Alessandro Bonsanti (1930-1933). La revue arrête ses publications en 1936.

¹³⁹ Gianfranco Contini, Natalia Ginzburg, Carlo Emilio Gadda, Eugenio Montale, Sergio Solmi, Raffaello Franchi, entre autres.

¹⁴⁰ Anonyme, *Solaria*, I, 1, janvier 1926, p. 1. « Vogliamo farci riconoscere come un gruppo ».

¹⁴¹ Cf. *ibidem*. « Questa nostra città ideale ».

¹⁴² Giancarlo Vigorelli, « Le riviste letterarie europee nell'attuale situazione culturale e editoriale », in *L'Europa Letteraria*, VI, 1965, p. 35. « Non solo non fu fascista, ma a leggerne i testi fu anticipatamente antifascista ».

civiles visées par Gobetti¹⁴³ ». Le régime reproche à *Solaria* son ouverture européenne et ses tendances « philojuives¹⁴⁴ ». Au cours de ses dix ans de vie, la revue devient un lieu d'échange riche et formateur pour la classe intellectuelle et pour le public, mais, lorsque le régime élargit son champ d'action et intensifie son contrôle sur la presse, la revue est contrainte à arrêter ses publications.

D'autres revues subissent l'influence de *Solaria*, dont *Il Saggiatore*¹⁴⁵ : la revue expose une « proposition culturelle élaborée autour du concept philosophique d'un nouveau réalisme, conçu comme le seul outil qui peut permettre à l'intellectuel d'adhérer à nouveau à la vie, [...] d'intervenir sur la réalité, en évitant de se conformer et, au contraire, de réussir à la changer¹⁴⁶ ». La revue propose des articles de critique littéraire, avec une grande ouverture à l'étranger, mais elle devra bientôt suspendre ses publications.

Les revues de la culture fasciste. Nous réunissons ici des revues qui, liées directement à Mussolini ou à des membres de son entourage, ou bénéficiant du soutien déclaré du gouvernement, deviennent les porte-parole de la culture officielle, mais elles n'arrivent pas à élaborer une culture ou une esthétique autonome.

Fondée à Florence par Corrado Pavolini, *Il Bargello* (1929 – 1943) est le « Settimanale della Fondazione fiorentina dei Fasci di combattimento », fondé par Corrado Pavolini. Revue principalement politique, la revue profite pourtant de la participation de nombreux intellectuels de l'époque, y compris d'écrivains liés à *Solaria* et à *Il Frontespizio*, ainsi que d'anciens collaborateurs de *La Voce*. *Il Bargello* est une revue « à l'enseigne de la tolérance intellectuelle et de l'amitié florentine¹⁴⁷ » qui témoigne d'une grande ouverture

¹⁴³ Giorgio Luti, *Firenze corpo 8*, op. cit., p. 237. « Senza realizzare la compromissione civile alla quale aveva mirato l'azione gobettiana ».

¹⁴⁴ Cette accusation est due à la présence de collaborateurs d'origine juive, mais aussi à l'intérêt que la revue porte pour des écrivains juifs, de Kafka à Italo Svevo, qui sont mis en valeur en tant que symbole de l'internationalisme de la culture ainsi que pour leur recherche autour de la psychologie humaine.

¹⁴⁵ La revue porte le sous-titre de « Rivista di critica e filosofia » ; dirigé par Luigi De Crecchio Parladore, son comité rédactionnel comprend plusieurs intellectuels sceptiques ou carrément contraires au régime fasciste (Adriano Tilgher, Arturo Onofri, Nicola Chiaromonte, entre autres), dont certains sont même associés à la Société Italienne de Psychanalyse.

¹⁴⁶ Nicola Magnani, « *Il Saggiatore* e la volontà di ritorno al romanzo », in *Letteratura e riviste*, Giorgio Baroni (éd.), op. cit., p. 336. « Proposta culturale elaborata intorno al fondamento filosofico di un nuovo realismo, inteso come l'unico strumento che può permettere all'intellettuale di tornare ad aderire alla vita, [...] intervenire sulla realtà, evitando di conformarsi ad essa viceversa riuscendo a cambiarla ».

¹⁴⁷ Bruno Gatta, *Intelligenza fiorentina. Le riviste eretiche del fascismo 1924-1944*, Rome, Settimo Sigillo, 1997, p. 47. « All'insegna della tolleranza intellettuale e dell'amicizia fiorentina ».

envers la littérature européenne, mais l'influence de la politique et du régime est évidente. Gide n'est cité qu'en 1936, à l'occasion de son voyage en U.R.S.S. ; la revue se concentre surtout sur le débat autour de la construction d'une culture fasciste.

En 1924, Giuseppe Bottai¹⁴⁸ fonde, avec Arnaldo Frateili, *Lo Spettatore italiano*, une revue proche du régime, mais aussi d'ouverture internationale, sur laquelle agit l'influence de *La Nouvelle Revue française*. À travers de nombreuses rubriques, la revue propose des approfondissements sur la littérature italienne et étrangère, en publiant aussi des pages d'ouvrages européens ; la littérature française est confiée à Giuseppe Ungaretti, qui, en ce contexte, cite Gide une seule fois.

Une autre revue très proche du régime est *Il Selvaggio* qui, fondée à Colle Val d'Elsa (Sienne) en 1924¹⁴⁹, deviendra l'organe du mouvement *Strapaese* et représentera le courant le plus agressif du fascisme : à travers une écriture satyrique extrême, elle souhaite promouvoir les anciennes valeurs de la culture paysanne, notamment dans ses aspects les plus arriérés. Bien évidemment, dans les pages du *Selvaggio*, la littérature étrangère n'occupe pas une place de choix : au contraire, la revue se lance contre toute ouverture européenne et contre toute manifestation de cosmopolitisme. La France est une cible privilégiée de ces attaques. Dans un article anonyme titré « Paris capitale d'Italie », l'auteur critique âprement l'amour des intellectuels italiens pour la capitale française, qu'il décrit comme « une vaste poubelle universelle de mêtèques, de pédérastes, d'invertis de toute sorte ; la cuisine des décadences et le réceptacle de toutes les déviations et aberrations morales, intellectuelles et politiques¹⁵⁰ ». En ce contexte très peu favorable, Gide est cité deux fois, toujours en des termes très négatifs.

¹⁴⁸ Déjà député du PNF et directeur de *Critica fascista*. En raison des différents engagements de Bottai et du climat difficile qui suit l'assassinat de Giacomo Matteotti, l'emprise éditoriale ne dure que peu de mois : la revue arrête ses publications en octobre de la même année.

¹⁴⁹ La revue est fondée un mois après l'enlèvement et l'homicide de Giacomo Matteotti. L'événement trouble l'opinion publique et le monde politique et provoque une vague de contestations, en isolant Mussolini, qui voit son pouvoir menacé pendant quelque temps. En ce contexte, la revue est fondée en soutien de Mussolini, pour plaider le retour aux origines du fascisme squadriste. Lisons dans le prologue : « Indossiamo con rinnovata fierezza la logora, sgualcita camicia nera [...] in nome vostro, o Squadristi – con la vostra mentalità – leviamo questa voce » ([Anonyme], « Saluto », *Il Selvaggio*, I, 1, 13 juillet 1924). En 1926 *Il Selvaggio* se déplace à Rome et la direction est confiée à Mino Maccari, qui oriente la revue vers le domaine social et culturel, en proposant dans ses pages le mouvement de *Strapaese*. Par la suite, la revue retourne à Sienne, puis à Turin, enfin elle s'établit à nouveau à Rome jusqu'à la fin de ses publications en 1943.

¹⁵⁰ [Anonyme], « Parigi capitale d'Italia », *Il Selvaggio*, IV, 22, 30 novembre 1927, p. 85. « Un'ampia cassetta della spazzatura universale, di meticci, di pederasti, di invertiti d'ogni specie; la cucina dei decadentismi e il ricettacolo d'ogni deviazione e aberrazione morale e intellettuale e politica », trad. it.

D'autres revues représentent le côté le plus provincial de la culture officielle, proche des revendications de *Strapaese*, comme *L'Italiano*, fondée en janvier 1926 par le jeune Leo Longanesi¹⁵¹. Il partage l'élan révolutionnaire de Mino Maccari, mais, comme Giorgio Luti le remarque, il quitte ensuite ses positions ouvertement critiques envers la culture officielle du régime¹⁵². Après quelques numéros consacrés à la politique, la revue se concentre sur la littérature et la culture, avec un regard assez fermé envers les littératures étrangères. Gide est cité une seule fois en 1927, par Giuseppe Ungaretti, dans un article sur la prose française, publié en même temps dans *L'Italiano* et dans *Il Mattino* de Naples.

En raison de ses origines provinciales ensuite nuancées par une ouverture aux nouveautés littéraires, nous pouvons rapprocher de l'expérience du jeune Longanesi celle de la revue *L'Orto*¹⁵³. Le titre (« le jardin ») fait référence à la pluralité des sujets que la revue se propose d'affronter, mais aussi à son caractère provincial. La revue s'enrichit bientôt d'un échange avec Giuseppe Bottai et *Critica fascista*, et ouvre ses portes à la connaissance de la littérature européenne ; Gide est cité dans le cadre d'un article consacré à la littérature française.

Périodiques à la fin du régime. Les dernières revues citées ici vivent une situation liminaire, au niveau temporel tout comme au niveau des prises de position, entre l'adhésion officielle au régime et l'agnosticisme. *Prospettive*, est fondée à Rome en 1937 par Curzio Malaparte, qui vit un rapport conflictuel avec le pouvoir politique. À partir de 1939¹⁵⁴, la revue « se tourne en effet vers la recherche littéraire et surtout vers

d'Anne-Rachel Hermetet in *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Une étude de réception (1919-1943)*, op. cit., p. 45.

¹⁵¹ Encore mineur, l'auteur ne peut assumer officiellement la direction qu'en décembre. En dépit du sous-titre, « *Settimanale della gente fascista* », la fréquence de la revue est très irrégulière ; de hebdomadaire, en 1930 elle devient bihebdomadaire, ensuite mensuelle en 1931. Au début des années Trente, la revue reçoit le soutien économique du bureau de presse du régime, ce qui lui permet de s'élargir et renouveler. Comme la plupart des revues proches du fascisme, *L'Italiano* arrête ses publications en 1942. (Cf. Andrea Aveto, « *Notizie sulle testate giornalistiche* », op. cit., p. 1770).

¹⁵² Cf. Giorgio Luti, *La letteratura nel ventennio fascista*, op. cit., p. 175-176.

¹⁵³ Fondée à Bologne en 1931, la revue se transfère à Rovigo, puis à Florence en 1932 ; elle est dirigée par Nino Corrado Corazza, jeune peintre, avec Giorgio Vecchiotti.

¹⁵⁴ Glauco Viazzi remarque qu'il est possible d'identifier deux séries : de la fondation à juillet 1939 et de septembre 1939 à 1943 (Cf. *Antologia della rivista Prospettive con un indice ragionato 1939-1943 e 1951-1951*, Naples, Guida, 1974). Milena Montanile souligne les caractères de continuité qui lient les deux séries, c'est-à-dire la coprésence d'une partie fortement propagandiste et d'une partie culturelle isolée de toute implication politique : dans la deuxième série comme dans la première, « la *separatezza degli intellettuali*

l'expérimentation et la discussion de l'hermétisme¹⁵⁵ ». La revue est caractérisée par un cosmopolitisme évident ; en ce cadre, son intérêt pour la France est remarquable. Dans ses pages, Giancarlo Vigorelli consacre un long article à André Gide à l'occasion de ses soixante-dix ans, en 1939, mais l'auteur est également cité dans au moins trois autres interventions entre 1939 et 1943¹⁵⁶.

Une expérience similaire est celle de *Vita giovanile*, fondée en 1938, rebaptisée *Corrente di vita giovanile* l'année suivante, puis *Corrente*¹⁵⁷. La revue est caractérisée par un élément fortement générationnel : « Notre revue est une revue de jeunes, et elle veut s'adresser aux jeunes¹⁵⁸ » ; elle vise à offrir un espace d'expression aux nouvelles voix de la culture fasciste. Après quelque temps, comme Ernesto Treccani le rappelle, la tonalité de la revue change : « Un groupe d'étudiants d'Antonio Banfi, plus ou moins politisés, [...] ont compris qu'une revue comme la nôtre, qui vivait sous l'égide du fascisme, mais qui n'était pas *officielle*, était l'endroit idéal pour les débats qu'il n'était pas possible de faire ailleurs¹⁵⁹ ». *Corrente* reçoit ainsi la collaboration de nombreux intellectuels de toute provenance politique, en devenant un espace de discussion libre et avancé, ouvert aux apports étrangers.

Fondée en 1940 par Giuseppe Bottai, *Primato* est sûrement la dernière des revues proches du fascisme et, pour cette raison, elle contient toutes les contradictions et les contrastes d'un régime en pleine crise. Dans le premier numéro, Bottai propose une formule devenue célèbre, celle du « courage de la concorde » : « *Primato* appelle au

[...] si manifesta nel fatto che non si occuparono mai della guerra in atto, se ne occupa solo Malaparte, negli articoli di fondo » (« *Prospettive* di Malaparte », in *Letteratura e riviste*, Giorgio Baroni (éd.), *op. cit.*, p. 322). Malgré la continuité, il est vrai que la littérature acquiert une place plus importante à partir de 1939.

¹⁵⁵ Anne-Rachel Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Une étude de réception (1919-1943)*, p. 102.

¹⁵⁶ Cf. Glauco Viazzi, *Antologia della rivista Prospettive*, *op. cit.*; ces autres citations sont absentes de la *Bibliographie de Gide en Italie*.

¹⁵⁷ La revue est fondée à Milan par Ernesto Treccani, le fils du directeur de l'*Enciclopedia italiana* ; comme le fondateur lui-même le précise, malgré la méfiance du régime envers les nouveaux périodiques, « fu facilissimo ottenere l'autorizzazione necessaria [...] dietro alla nostra iniziativa c'era il senatore Treccani », Ernesto Treccani, « L'esperienza di *Corrente* », in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, *op. cit.*, p. 155. En 1940, en correspondance avec la déclaration de guerre, le régime contraint la revue à suspendre les publications.

¹⁵⁸ *Vita giovanile*, I, 1, janvier 1938, aujourd'hui in *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, p. 249. « Il nostro giornale, giornale di giovani, ai giovani vuole dirigersi ».

¹⁵⁹ Ernesto Treccani, « L'esperienza di *Corrente* », *op. cit.*, p. 155. « Dopo i primi numeri ci fu [...] una svolta. Un gruppo di studenti di Antonio Banfi, più o meno politicizzati, [...] capirono che una rivista come la nostra, che pure portava l'emblema dei fasci ma non era "ufficiale", costituiva una buona sede per certi discorsi che altrove sarebbe stato difficile fare ».

rassemblement les forces vives de la culture italienne [...] et essaie [...] de rendre concret et efficient le rapport entre art et politique, entre art et vie¹⁶⁰ ». Les intellectuels doivent se rassembler pour promouvoir la suprématie de la culture italienne en Europe, en conciliant leurs postures culturelles avec leur action politique. Cet appel à la concorde se démontre efficace bien au-delà des souhaits de Bottai, jusqu'à recueillir l'adhésion d'intellectuels antifascistes¹⁶¹. Mais le contraste qui explose dans les pages de *Primato* n'est pas seulement de nature politique : les contradictions présentes à l'intérieur de la culture des années Trente entrent également en crise, et nous assistons au conflit entre l'illuminisme et l'anti-illuminisme, entre l'idéalisme et la nouvelle culture bourgeoise, entre la thèse de l'autonomie de la culture et le besoin d'engagement de la part des intellectuels. La présence de Gide dans les pages de la revue remonte à sa deuxième année de vie, dans le cadre de deux articles consacrés à la littérature étrangère qui ressentent déjà de la sortie imminente de la culture fasciste.

Voix du monde catholique. La presse catholique n'est pas absente de la réception d'André Gide. Si les milieux culturels proches de l'Église se démontrent souvent critiques vis-à-vis de la littérature contemporaine, ils représentent aussi, parfois, un endroit protégé où la culture non officielle a le droit de s'exprimer¹⁶². Gide est cité ou attaqué dans de nombreux périodiques¹⁶³ du monde catholique.

¹⁶⁰ Giuseppe Bottai, « Il coraggio della concordia », *Primato*, I, 1, mars 1940, aujourd'hui in *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, op. cit., p. 260 « *Primato* chiama a raccolta le forze vive della cultura italiana [...] e tenta [...] di rendere concreto ed efficace il rapporto tra arte e politica, tra arte e vita ».

¹⁶¹ Vito Zagarrò, « *Primato*. Un progetto fascista nella crisi del regime », in *Studi Storici*, LXX, 2, avril-juin 1978, p. 440. « Quando il piano di creazione di una intelligenza fascista fallisce, resta solo il contenitore, l'impalcatura esterna, che può servire a un generico richiamo all'unità [...]. Questo è, mi pare, il caso di *Primato*, dove le impalcature si sostengono per merito di Bottai e del suo gruppo, ma sono ormai, con la guerra, così fragili da poter essere lentamente corrose da alcuni intellettuali già antifascisti, e addirittura usate in senso opposto alle aspettative del regime ».

¹⁶² Pendant les premières années du régime, et notamment après le Concordat de 1929, qui marque le retour des catholiques dans la vie publique, on assiste à des tensions très fortes entre le PNF et l'Action Catholique, qui se reflètent aussi dans la presse. À la suite de ces tensions, le régime reconnaît le rôle de l'Action Catholique et sa compatibilité avec l'appartenance au fascisme ; à partir de ce moment, les périodiques catholiques montrent une condescendance majeure envers le régime. Cf. Glauco Licata, *120 anni di giornali dei cattolici italiani*, Milan, Pan Editrice, 1981, p. 123-126.

¹⁶³ Parmi les quotidiens catholiques, Gide est cité à plusieurs reprises dans *L'Italia*, quotidien de la curie milanaise.

Fondée en 1906, *Studium* s'insère dans le courant du modernisme catholique¹⁶⁴. Son attitude envers le régime est de non-opposition, voire de consensus modéré, ce qui se répercute sur ses positions envers la littérature étrangère. En 1932, Guido Lami consacre à Gide une critique fortement négative, au niveau moral et au niveau littéraire. Les aspects moraux sont aussi la cible de *Vita e pensiero*¹⁶⁵, qui consacre à Gide un long article plus nuancé en mai 1924. Tout en refusant la modernité¹⁶⁶, la revue propose de larges commentaires sur la culture contemporaine ; ses positions idéologiques lui empêchent, en effet, de devenir un espace de liberté et de débat¹⁶⁷. À la même maison d'édition fait référence aussi la *Rivista di filosofia neo-scolastica*¹⁶⁸ ; Gide y est cité en 1937, dans le cadre d'un fascicule consacré aux études cartésiennes françaises, par Giancarlo Vigorelli, qui est en train d'écrire aussi sa thèse, la toute première thèse italienne consacrée à Gide.

Une autre revue culturelle d'inspiration catholique, mais plus strictement appartenant au milieu littéraire, est *Il Frontespizio*¹⁶⁹ : la revue représente le milieu catholique conservateur, s'oppose au modernisme en littérature, et s'oppose violemment à *Solaria*. À l'intérieur de *Il Frontespizio* cohabitent deux courants, l'une plus rigide, animée par Giovanni Papini et Ardengo Soffici, vouée au retour à l'ordre ; l'autre, plus ouverte aux

¹⁶⁴ Née en tant qu'organe de presse de la Fédération Universitaire Catholique Italienne, elle est vouée à la discussion des problèmes de l'Université, ainsi que des rapports entre la foi catholique et la modernité. En 1925, la revue se transfère de Florence à Rome.

¹⁶⁵ La revue, est fondée en 1914 par Père Agostino Gemelli, Ludovico Necchi et monseigneur Francesco Olgiati et publiée par la Libreria Editrice Fiorentina. En 1921, lors de la fondation de l'Université Catholique du Sacré Cœur de Milan, *Vita e pensiero* devient l'éditeur officiel de l'institut universitaire. L'activité de la revue pendant les années du régime est très vive ; elle s'interrompt seulement en 1943 à cause des bombardements, pour reprendre au début du 1947. La revue offre son soutien au régime jusqu'à la guerre, en espérant que l'intervention du Saint Siège aurait pu éviter le conflit.

¹⁶⁶ Cf. le manifeste de la revue : Padre Agostino Gemelli, « Medioevalismo », *Vita e pensiero*, décembre 1914, p. 1-2 : « Ecco il nostro programma! noi siamo medievalisti. [...] Noi ci sentiamo profondamente lontani, nemici anzi, della cosiddetta "cultura moderna", così povera di contenuto [...] un mosaico costruito da un ragazzo anormale [...] Noi abbiamo paura di questa cultura moderna, non perché essa alza le sue armi contro la nostra fede, ma perché strozza le anime, coll'uccidere la spontaneità del pensiero ».

¹⁶⁷ Cf. Filippo Mazzonis, « L'editrice *Vita e Pensiero*: tra ricerca intellettuale e divulgazione formativa » in *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, op. cit., p. 291. « Il programma editoriale di VeP [...] lungi dall'offrire ai cattolici italiani una zona franca o un'isola felice rispetto all'invasione del regime totalitario, ha finito per costituire un vero e proprio *hortus conclusus*, al cui interno essi hanno vissuto reclusi rispetto a quanto di più vivo e stimolante è avvenuto al di fuori sul piano della cultura, delle ideologie e, anche, della religiosità ».

¹⁶⁸ Fondée par Père Agostino Gemelli en 1909. Depuis la fondation de l'Université Catholique, la revue est animée par le département de philosophie de l'université milanaise.

¹⁶⁹ Fondée à Florence en 1929 par Piero Bargellini, Carlo Betocchi et Nicola Lisi.

influences étrangères, représentée par Carlo Bo et les futurs hermétistes. *Il Frontespizio* consacre à Gide un nombre remarquable d'interventions entre 1931 et 1937, signées par des intellectuels appartenant aux deux courants : à côté des éreintements de Papini et de ses collègues, nous pouvons retrouver les analyses pointues de Carlo Bo et des autres membres de l'aile « gauche » du *Frontespizio*. La présence de Gide dans la revue s'arrête à la date de la scission entre les deux groupes, en 1938¹⁷⁰.

2.2.2. Les différentes typologies de citations

En appliquant au corpus d'articles les catégories élaborées pour notre première partie, nous nous rendons compte qu'une révision se rend en partie nécessaire. La catégorie des « Annonces » s'enrichit d'innombrables citations qui, en raison de leur grand nombre, sont de moins en moins significatives ; de plus, la catégorie s'élargit aux nombreuses nouvelles concernant la vie privée de Gide, qui est désormais un personnage public, ainsi qu'à ses déclarations politiques. Si dans la première période, en raison de leur nombre exigü, nous avons réuni dans la même catégorie les articles consacrés à André Gide et les recensions de ses œuvres, nous allons maintenant distinguer les deux typologies d'articles : nous aurons, par conséquent, une catégorie des « Articles sur André Gide » et une catégorie des « Recensions et comptes rendus d'œuvres ». Pendant cette période nous assistons également à une large augmentation des traductions¹⁷¹, des citations dans des volumes critiques, comme le volume d'Alberto Consiglio consacré à

¹⁷⁰ La rupture est marquée par la parution de l'article de Carlo Bo « Letteratura come vita ». Cet article, qui propose une littérature comme recherche intérieure, devient le manifeste du mouvement poétique de l'hermétisme. Alors que l'aile conservatrice poursuit les publications de *Il Frontespizio* jusqu'en 1940, avec une attitude de plus en plus réactionnaire, les hermétistes quittent la revue pour *Campo di Marte* et *Letteratura*. Dans les pages de cette dernière Gide est cité encore une fois par Carlo Bo en 1938.

¹⁷¹ Au cours de la période paraissent sept traductions d'œuvres d'André Gide : *Il Prometeo male incatenato*, Florence, Vallecchi, 1919, par Giovanni Papini ; *La Porta stretta*, Milan, Bottega di Poesia, 1925 par Adolfo Franci ; *La Scuola delle mogli*, Milan, Libreria Editrice degli Omenoni, 1930, par Cesare Vico Lodovici ; *Isabella. Romanzo*, Milan, Sonzogno, 1933 par Mauro Janni ; *I Sotterranei del Vaticano*, Milan-Verone, Mondadori, 1933, par Cesare Giardini ; *La Porta stretta*, Milan, Treves, 1936, par Irene Riboni ; En 1937 une traduction partielle du *Retour de l'U.R.S.S.* paraît aux éditions SDA de Rome. Sur la qualité de ces traductions, une étude plus approfondie serait souhaitable. Antoine Fongaro donne une analyse d'échantillons dans les annexes de sa *Bibliographie*, en démontrant que les choix de traductions étaient souvent très influencés par le contexte et par une volonté d'intervention sur le contenu.

l'européanisme¹⁷², ou celui de Mario Praz sur le Romantisme¹⁷³, ainsi que des anthologies et des encyclopédies. La première monographie italienne consacrée à Gide paraît également à cette période¹⁷⁴. Néanmoins, pour notre analyse, nous nous concentrerons uniquement sur les articles parus dans la presse culturelle et quotidienne. Nous n'avons pas pris en compte les citations de Gide dans les volumes des écrivains italiens, qui, tout de même, se multiplient au cours de la période.

Annonces sur Gide et sur son activité littéraire et éditoriale. Au cours de la période de l'entre-deux-guerres, les revues annoncent les ouvrages de Gide de façon de façon de plus en plus régulière et abondante, au point que Fongaro affirme que, dans sa *Bibliographie*, « les simples allusions à Gide ne sont plus relevées après 1925, sauf quelques exceptions¹⁷⁵ ». Nous avons intégré à ces exceptions les allusions à Gide contenues dans le quotidien *La Stampa* et *Il Corriere della Sera*, qui démontrent l'élargissement de la transmission au grand public. Nous pouvons affirmer que les œuvres de Gide ont de plus en plus de résonnance en Italie. Les annonces de vente et de parution sont très nombreuses et ne se limitent pas aux nouvelles œuvres en volume¹⁷⁶ ou en revue¹⁷⁷, mais concernent également les rééditions d'ouvrages plus anciens¹⁷⁸.

¹⁷² *Europeismo*, Palerme, Edizioni del Ciclope, 1930. L'ouvrage est très bien accueilli par la presse, cf. Giansiro Ferrata, « Alberto Consiglio, *Eurpeismo* », *Solaria*, V, 1, janvier 1930, p. 53-59 ; Raffaello Franchi, « Alberto Consiglio, *Eurpeismo* », *L'Italia letteraria*, II, 5, 2 février 1930, p. 8.

¹⁷³ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Lanciano, Carabba, 1930. Le volume de Praz aussi suscite de nombreuses réactions dans la presse, cf. A. Pompeati, « Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* », *Il Marzocco*, XXXVI, 13, 29 mars 1931, p. 2 ; Benedetto Croce, « Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* », *La Critica*, XXIX, 2, mars 1931, p. 133-134.

¹⁷⁴ Alessandro Pellegrini, *André Gide*, Florence, La Nuova Italia, 1937. Pellegrini enverra à Gide les épreuves du livre. La réponse de Gide est enthousiaste : « De tous les miroirs (si souvent déformants) que m'aura tendus la critique, le votre est un de ceux (j'allais dire : celui) où je me reconnais le plus volontiers. Je dirai même que, souvent, présenté par vous, je me réconciliais avec moi-même. Et que de fois, vous lisant, j'ai pensé : oui ; c'est bien cela que j'avais voulu. Et j'ai bien fait de le vouloir. Comment remercier d'un tel livre ? Quelles phrases ne me paraîtraient aussitôt insuffisantes et vaines. Du moins sachez, mon cher Pellegrini, ma profonde et reconnaissante sympathie ». Lettre d'André Gide à Alessandro Pellegrini, 15 mai 1937, in *L'Osservatore politico letterario*, juillet 1978, p. 48-49.

¹⁷⁵ Antoine Fongaro, *Bibliographie de Gide en Italie*, op. cit., p. 49.

¹⁷⁶ Cf., [Anonyme], « Notizie », *Le Opere e i Giorni*, II, 8, 1^{er} août 1923, p. 50-53 : « André Gide annonce i *Faux monnayeurs* [sic] » ; [Anonyme], « Commenti e Notizie di lettere », *Le Opere e i Giorni*, VIII, 10, 1^{er} octobre 1929, p. 58-81 : « Esce il *Voyage au Congo* d'André Gide » ; [Anonyme], « Letteratura francese », *Pan*, II, vol. III, 9, 1^{er} septembre 1934, p. 157, qui signale la parution des *Pages de Journal* (1929-1932).

¹⁷⁷ Cf. les articles qui, en 1934, signalent la parution du 1^{er} tableau de *Perséphone* dans *La Nrf* du 1^{er} mai (Giacomo Prampolini, « Punti Cardinali », *Circoli*, IV, 3, mai-juin 1934, p. 88-96 et [Anonyme],

L'intérêt pour l'activité de Gide dans les revues françaises¹⁷⁹ et étrangères¹⁸⁰ se poursuit et augmente en proportion à la célébrité de l'auteur. *La NRF*, notamment, fait l'objet de nombreux commentaires, à partir de 1919, lorsqu'Adolfo Franci annonce la reprise des publications, avec Gide en « directeur spirituel¹⁸¹ » ; la table des matières de la revue est parfois proposée au public italien¹⁸² et ses articles sont souvent commentés¹⁸³. En même temps, Gide devient un personnage public qui suscite la curiosité de la presse au-delà de son travail littéraire. Ses sorties publiques se font de plus en plus fréquentes ; les échos des conférences et des déclarations de Gide, ainsi que les nouvelles de ses voyages¹⁸⁴ arrivent en Italie. La presse signale les conférences prononcées au sujet de Gide, qui commencent à se diffuser en Europe et même en Italie¹⁸⁵. Suite à sa notoriété, la vie privée de Gide est également au centre de l'attention des médias : de nombreux

« Letteratura francese », *Pan*, II, vol. III, 7, 1^{er} juillet 1934, p. 88-96). En 1927, un curieux entrefilet dans la rubrique « Sport » de *La Fiera letteraria* rend compte d'une intervention de Gide dans *La Nrf* sur un fait divers concernant la boxe (Orione, « Da Bruno Frattini ad Andrea Gide », *La Fiera letteraria*, III, 36, 4 septembre 1927, p. 3).

¹⁷⁸ Cf., Paolo Nalli (« Le novità in Francia », *Giornale dell'Isola letterario*, I, 15, 15 décembre 1919, p. 3) qui annonce une nouvelle édition des *Nourritures terrestres* par *La Nrf*, ou Concetto Pettinato qui, en 1930, annonce la réédition des *Cahiers d'André Walter* (« Astuzie alimentari di letterati », *La Nazione*, LXXII, 97, 24 avril 1930, p. 3 ; *La Stampa*, LXIV, 97, 24 avril 1930, p. 3 ; *Il Mattino*, XXXIX, 98, 25-26 avril 1930, p. 3).

¹⁷⁹ Cf., [Anonyme], « Commenti e Notizie di lettere », *Le Opere e i Giorni*, X, 8, 1^{er} août 1931, p. 52-68, qui reporte la réponse de Gide à l'enquête de Leon Treich de *Ce soir*.

¹⁸⁰ Cf., [Anonyme], « Commenti e Notizie di lettere », *Le Opere e i Giorni*, XIV, 10, 1^{er} octobre 1935, p. 57-70, qui commente de façon ironique l'interview de Gide avec l'écrivain Alexis Tolstoï dans la revue *Pravda*.

¹⁸¹ « Direttore spirituale », Adolfo Franci, « Francia », *I libri del giorno*, II, 8, août 1919, p. 424-426.

¹⁸² Cf. [Anonyme], « Table de matière de *La Nrf* », *Il Giornale dell'Isola letterario*, II, 11, 1^{er} novembre 1920, p. 3.

¹⁸³ En 1920 Riccardo Bacchelli propose un compte rendu (négatif et plein de sarcasme) de l'article de Gide contre Dada, paru dans le numéro d'avril (« Francia. Notizie oltremontane », *La Ronda*, II, 5, mai 1920, p. 377). En 1931, *Le Opere e i Giorni* propose un compte rendu d'un article de Gide, « Jeunesse », paru dans *La Nrf* du 1^{er} septembre (Anonyme, « Commenti e Notizie di lettere », *Le Opere e i Giorni*, X, 11, 1^{er} novembre 1931, p. 72-89). En 1938 nous remarquons deux réactions à l'article d'André Gide « Juifs, Céline et Maritain », paru dans *La Nrf* du 1^{er} avril (Raffaele De Grada, « Cose dette in amicizia – Gli ebrei, Gide, Céline e Maritain », *Vita giovanile*, I, 7, 30 avril 1938, p. n. n. [4] et Giacomo Noventa, « Gide, Maritain e il concetto di "razza" », *La riforma letteraria*, [II], 20 août 1938, p. 76-80).

¹⁸⁴ Cf. [Anonyme], « André Gide e gli antropofagi », *La Fiera letteraria*, III, 10, 6 mars 1927, p. 6, sur le film de Marc Allégret à la suite du voyage au Congo.

¹⁸⁵ En 1925 et en 1928 *Il Convegno* signale les deux conférences de Charles Du Bos ([Anonyme], « Notizie dal Circolo », *Il Convegno*, VI, 9, 30 octobre 1925, p. 499) et de Enzo Ferrieri ([Anonyme], « Notizie dal circolo », *Il Convegno*, IX, 4-5, 25 avril – 25 mai 1928, p. 242).

articles le citent pour ses choix personnels ou pour ses fréquentations plus que pour ses œuvres littéraires¹⁸⁶. À partir des années Trente, la curiosité pour l'écrivain célèbre et anticonformiste laisse la place à l'intérêt pour l'écrivain engagé : au cours de la décennie, les prises de position de Gide sont au centre de l'attention des journaux et des revues italiennes. Les échos du Congrès des écrivains¹⁸⁷ sont très faibles, alors que l'adhésion de Gide au communisme est critiquée de façon violente¹⁸⁸ ; en revanche, les critiques qu'il exprime après son voyage en U.R.S.S. sont accueillies avec faveur¹⁸⁹, mais aussi avec une pointe de dérision. La dernière mention d'une opinion de Gide sur la politique internationale avant la guerre remonte à 1941, lorsque Giorgio Cabella¹⁹⁰, dans *Primato*, rend compte de l'enquête du *Figaro* sur les opinions des écrivains à propos du conflit à peine commencé : Gide est l'une des voix qui expriment l'étonnement et le sentiment d'impuissance du monde de la culture devant les événements historiques.

Cat. 2 – Extraits de textes de Gide. La catégorie des extraits de textes ne présente pas une évolution significative par rapport à la période d'avant la Première Guerre. Vu la richesse du matériel critique consacré à Gide, il est impossible d'attribuer cette pénurie à un manque d'intérêt. Il faudra plutôt l'attribuer à une moindre présence des revues anthologiques sur la scène culturelle, ainsi qu'à une diffusion toujours majeure des volumes de Gide et des premières traductions italiennes, ce qui rend superflue la publication d'extraits dans les revues. Nous ne pouvons citer que trois textes pour toute la période de l'entre-deux-guerres : un extrait du *Journal* qui paraît en 1932, traduit en

¹⁸⁶ Mais aussi pour des faits divers ; cf. Anonyme, « Notizie », *Le Opere e i Giorni*, IV, 3, 1^{er} mai 1925, p. 55-63, qui signale la vente de la bibliothèque de Gide. Le personnage célèbre suscite un intérêt presque mondain : en 1934, la revue *Occidente* publie un portrait photographié de Gide avec une lettre autographiée à Umberto Barbaro, dans le cadre d'une série d'effigies de grands écrivains ([Anonyme], [Portrait de Gide], *Occidente*, III, vol. 6, janvier-mars 1934, IX).

¹⁸⁷ D'après le dépouillement des deux majeurs quotidiens italiens de l'époque, *Il Corriere della Sera* et *La Stampa*, pour ce qui concerne les jours du congrès.

¹⁸⁸ Cf. [Anonyme], « André Gide bolscevico », *La Stampa*, LXVI, 213, 7 septembre 1932, p. 3 ; [Anonyme], « Le impreviste dichiarazioni di Gide », *Le Opere e i Giorni*, XI, 9, septembre 1932, p. 69-70 ; Guido Lami, « Tra la vita e il libro – Gide e le idee veleno », *Stadium*, XXVIII, 12 décembre 1932, p. 616-618 ; [Anonyme], « Mossiù Gide », *Il Tevere*, X, 81, 5/6 avril 1933, p. 1 ;

¹⁸⁹ Cf. Giuseppe Crescenzi, « André Gide e il comunismo », *Meridiano di Roma*, III, 33, 14 août 1938 p. 1-2 ; Rinaldo, « Epicedio del comunismo letterario », *Il Primato*, II, 16, 15 août 1941, p. 7-8.

¹⁹⁰ Testadoro (Giorgio Cabella), « I re della carta stampata », *Il Primato*, II, 2, 15 janvier 1941, p. 2-4.

italien, dans *Occidente*¹⁹¹ et le premier tableau de *Perséphone* en français¹⁹², dans la même revue, deux ans plus tard ; finalement, en 1941, Libero Solaroli, dans une revue spécialisée de cinéma, traduit et publie un recueil de textes de Gide consacrés au septième art, tirés de différentes œuvres¹⁹³.

Cat. 3 – Articles sur un autre auteur ou sur la littérature française en général. Les articles qui citent Gide dans le cadre d'une réflexion plus générale sur la littérature française ou dans le cadre d'un essai sur un autre auteur sont très nombreux. Parfois Gide est cité dans des articles consacrés à ses critiques français ; c'est le cas, par exemple, d'Henri Massis, dont les *Jugements*, parus en 1924, suscitent de nombreuses réactions¹⁹⁴ ou du *Dialogue avec André Gide* de Charles Du Bos, publié en 1929¹⁹⁵. Gide est également souvent cité dans le cadre d'articles consacrés à *La NRF*¹⁹⁶ où à ses auteurs : Julien Benda¹⁹⁷, Jacques Rivière¹⁹⁸, Valéry Larbaud¹⁹⁹, Roger Martin du Gard²⁰⁰. Rarement, Gide est indiqué explicitement comme source de l'ouvrage d'un autre auteur²⁰¹.

¹⁹¹ [Anonyme], « Idee, uomini, opere attraverso la stampa internazionale », *Occidente*, I, 1, octobre-décembre 1932, p. 121-143.

¹⁹² [Anonyme], « Idee, uomini, opere attraverso la stampa internazionale. André Gide, *Perséphone*. 1^{er} tableau », *Occidente*, III, vol. 7, avril-juin 1934, p. 185-187.

¹⁹³ Libero Solaroli, « André Gide », *Rassegna di arte, critica e tecnica del film*, V, 7, juillet 1941, p. 69-81. Les textes sont tirés du *Journal*, de *Voyage au Congo*, du *Retour du Tchad* et du *Journal des Faux-monnayeurs*.

¹⁹⁴ Des réactions positives, notamment de la part des catholiques (cf. Adriano Tilgher, « La guerra contro il diletantismo », *La Stampa*, LVIII, 45, 21 février 1924 ; Francesco Bernardelli, « Varia letteratura », *La Stampa*, LXIX, 13, 15 janvier 1935, p. 3 ; Francesco Casnati, « Henri Massis », *Pan*, III, vol. V, 5, 1^{er} mai 1935, p. 146-148) ou négatives, de la part des ceux qui défendent Gide (cf. Umberto Morra di Lavriano, « Romanticismo mascherato », *Il Baretto*, II, 9, 25 mai 1925, p. 39-40 ; Mario Bonfantini, « Henri Massis, *Jugements I et II* », *Pègaso*, III, 2, février 1931, p. 252-256 ; Francesco Bruno, « André Gide e la critica francese », *Il Mattino*, XLIV, 84, 7 avril 1935, p. 3).

¹⁹⁵ Eugenio Montale, « Charles du Bos, *Le dialogue avec André Gide* », *Pègaso*, II, 1, janvier 1930, p. 120-123. Mario Praz, « Charles Du Bos, *Le dialogue avec André Gide* », *La Cultura*, IX, vol. I, 2, février 1930, p. 147-149 ; Giuseppe Raimondi, « Dialogo con Gide », *L'Ambrosiano*, IX, 120, 22 mai 1930, p. 3 ; Aldo Capasso, « Una interpretazione di Gide », *La Rassegna*, XXXVIII, 4-5, août-octobre 1930, p. 233-246.

¹⁹⁶ Cf. Adolfo Franci, « La Nouvelle Revue Française e André Gide », *Lo Spettatore*, I, 2, février 1922, p. 168-171.

¹⁹⁷ Cf. Emilio Cecchi, « Julien Benda », *La Ronda*, I, 3, juin 1919, p. 69-7 ; Cesarino Giardini, « Dialogo d'Eleuterio di Julien Benda », *I libri del giorno*, V, 7, juillet 1922, p. 365-366.

¹⁹⁸ Cf. Emilio Cecchi, « Jacques Rivière », *La Ronda*, I, 3, juin 1919, p. 71-73.

¹⁹⁹ Cf. Emilio Cecchi, « Valéry Larbaud », *Il Secolo*, LVII, 21110, 6 mars 1924, p. 3.

²⁰⁰ Cf. Carlo Bo, « Roger Martin du Gard », *Letteratura*, II, 2, avril 1938, p. 138-148.

²⁰¹ C'est le cas, par exemple d'Emilio Cecchi, qui, en 1923, en rendant compte de *Fermé la nuit* de Paul Morand, affirme, à propos du personnage principal : « non con la pretesa di indicare una fonte, ma vorrei sì

Dans le cadre d'articles qui traitent plus en général de la littérature contemporaine²⁰², trois attitudes critiques s'affrontent : parfois Gide est considéré comme l'héritier d'une tradition française marquée par l'ordre et l'analyse²⁰³, qui entraîne une attitude de moraliste ; d'autres fois, en revanche, il est cité comme le représentant d'une génération dépassée et d'une esthétique désormais désuète²⁰⁴. Dans ce cadre, de nombreux articles affrontent l'œuvre de Gide sur le plan moral²⁰⁵, en l'associant à une nouvelle forme de décadence de la littérature française²⁰⁶. Finalement, une partie des auteurs le citent en tant qu'auteur moderne, désormais célèbre, mais toujours en cours d'évolution et d'expérimentation²⁰⁷. Ces trois visions critiques, que nous allons déployer dans notre

tenesse conto [...] di quella magnifica rappresentazione d'una caratteristica forma di mendacità e allotropicità tedesca che André Gide dette in alcune pagine [...] de *Morceaux choisis* » (Il Tarlo [Emilio Cecchi], « Libri nuovi e usati », *La Tribuna*, XLI, 183, 3 août 1923, p. 3). En 1927, Guglielmo Alberti analyse l'influence de Gide et de Claudel sur la formation de François Mauriac, cf. Guglielmo Alberti, « Intorno a François Mauriac », *Il Baretto*, IV, 2, 16 février 1927, p. 9-10.

²⁰² Ou qui visent à présenter un auteur plus jeune (Cf. Emilio Cecchi, « Elpénor », *Il Secolo*, LX, 21872, 18 août 1926, p. 3) ou moins connu (Cf. [Anonyme], « Gilbert Keith Chesterton. *Le avventure di un uomo vivo* », *La Ronda*, I-II, p. 38-60).

²⁰³ Cf. Francesco Bernardelli, « I nostri maestri », *Il Baretto*, II, 2, 1^{er} février 1925, p. 12 ; Gian Battista Angioletti, « Nuova letteratura francese », *La Fiera letteraria*, II, 48, 28 novembre 1926, p. 5. Entre les deux partis, cf. Giuseppe Antonio Borgese, « Incontri (Viaggio letterario) », *Il Corriere della Sera*, LIII, 275, 18 novembre 1928, p. 3 et « Viaggio letterario in Francia », *Il Corriere della Sera*, LIV, 34, 8 février 1929, p. 3. La seule voix qui s'oppose ouvertement à cette lecture est celle de Giancarlo Vigorelli, « Circostanze cartesiane della letteratura francese », *Cartesio nel terzo centenario del Discorso del metodo*, *Rivista di filosofia neo-scolastica*, supplément, XIX, juillet 1937, p. 781-791.

²⁰⁴ Cf. entre autres Ugo Ojetto, « I decadenti di trent'anni fa », *Il Corriere della Sera*, XLVIII, 184, 3 août 1923, p. 3 ; Vittorio Elini, « Noi giovani », *L'Indice*, I, 6, 5 avril 1930, p. n. n. [5] ; Giovanni Papini [Maurizio], « Da un fianco all'altro », *Il Frontespizio*, III, 1, janvier 1931, p. 4.

²⁰⁵ Cf. Giuseppe Ungaretti, « Idee e lettere dalla Francia d'oggi. Perché scrivete voi? », *L'Italia letteraria*, II, 9, 2 mars 1930, p. 1-3.

²⁰⁶ Giuseppe Molteni, « Critica letteraria e psicanalisi », *L'Italia*, XXII, 47, 24 février 1933, p. 3 ; Giovanni Papini, « Lo scrittore come maestro », *Nuova Antologia*, LXVIII, 1459, janvier-février 1933, p. 30-41 ; Piero Bargellini, « Schiamazzo in salotto », *Il Frontespizio*, VIII, 1, janvier 1936, p. 1-4 ; Mastrimbriglia [?], « Spulciature », *Il Frontespizio*, VIII, 1, janvier 1936, p. 12-13.

²⁰⁷ Cf. Alberto Cesare Rossi, « Francia », *L'Esame*, II, 11-12, novembre-décembre 1923, p. 926-930 ; Mario Puccini, « Classici e romantici », *Il Resto del Carlino della Sera*, XL, 181, 30 juillet 1924, p. 3 ; Giuseppe Ungaretti, « Stato della prosa francese », *Il Mattino*, XXXVI, 1, 1^{er}-2 janvier 1927, p. 3 et *L'Italiano*, II, 1-2, 15 février 1927, p. 2 ; [Anonyme], « Commenti e Notizie di lettere », *Le Opere e i Giorni*, XI, 5, 1^{er} mai 1932, p. 57-80 ; Arrigo Benedetti, « Memorie di un lettore », *Il Selvaggio*, XIV, 1-2, 15 février 1937, p. 3-4.

partie d'analyse, s'accompagnent de la perception de l'influence de l'auteur sur la jeune génération française²⁰⁸ ou sur les jeunes écrivains italiens²⁰⁹.

Cat. 4 : Articles sur André Gide. Si, au cours de la première période, de réception nous ne comptons que cinq articles consacrés à la figure et à l'œuvre de Gide dans son ensemble, au cours de l'entre-deux-guerres les articles monographiques augmentent sensiblement. À partir de 1919²¹⁰, environ une trentaine d'articles entièrement consacrés à Gide paraissent dans la presse²¹¹. Nous remarquons la régularité de ces études : il est

²⁰⁸ Cf. Giuseppe Ungaretti, « Letteratura francese. Esordio », *Lo Spettatore italiano*, I, 1, 1^{er} mai 1924, p. 57-60. Parfois, au contraire, Gide est considéré comme un classique qui éclipse la nouvelle littérature, cf. Oreste [Guglielmo Alberti], « Lettera sul Potomak », *Il Baretto*, II, 1, 15 janvier 1925, p. 6.

²⁰⁹ Cf. Giuseppe Ravegnani, « Scrittori nuovi », *La Stampa*, LXIII, 229, 25 septembre 1929, p. 3 ; Elvio Vittorini, « Scarico di coscienza », *L'Italia letteraria*, I, 28, 13 octobre 1929, p. 1 ; Giansiro Ferrata, « Filippo Burzio, Discorso sul demiurgo: L'inverno », *Solaria*, IV, 11, novembre 1929, p. 55-57 ; Aldo Capasso, « Il romanzo in Francia », *L'Italia letteraria*, VII, 17, 26 avril 1931, p. 6 ; Piero Bargellini [Il Vetturale], « Scarrozzata », *Il Frontespizio*, III, 5, mai 1931, p. 7-8 ; [Anonyme], « Commenti e Notizie di lettere », *Le Opere e i Giorni*, XI, 5, 1^{er} mai 1932, p. 57-80.

²¹⁰ Adolfo Franci, « André Gide », *I libri del giorno*, II, 4, avril 1919, p. 199-201.

²¹¹ Jacques Rivière, « André Gide », *La Ronda*, IV, 1, janvier 1922, p. 60-68 ; Francesco Casnati, « André Gide o dell'immoralismo », *Vita e pensiero*, X, vol. XV, 5, mai 1924, p. 304-307 ; Arrigo Cajumi, « Il caso Gide », *La Stampa*, LVIII, 171, 18 juillet 1924, p. 3 ; Mario Puccini, « Con e contro Gide », *Il Resto del Carlino della Sera*, XL, 277, 19 novembre 1924, p. 3 ; Giuseppe Ungaretti, « André Gide », *Il Convegno*, VI, 4, 30 avril 1925, p. 177-181 ; [Anonyme] [Guglielmo Alberti], « André Gide », *Il Baretto*, II, 6-7 avril 1925, p. 8 ; Alberto Consiglio, « Gide il falsario », *Il Mattino*, XXXVI, 190, 11-12 août 1927, p. 3 ; Mario Puccini, « Paragrafi su Gide », *Il Resto del Carlino*, XLIII, 296, 14 décembre 1927, p. 3 ; Federico Gentile, « Il problema di Gide », *I libri del giorno*, XI, 4, avril 1928, p. 240-241 ; Paolo Terruzzi, « Letterati ed artisti », *Il popolo d'Italia*, XV, 283, 28 novembre 1928, p. 6 ; Mario Puccini, « Ritratto di Gide », *L'Ambrosiano*, VIII, 182, 31 juillet 1929, p. 3 ; Filippo Burzio, « André Gide », *La Stampa*, LXIV, 14, 16 janvier 1930, p. 3 ; Lorenzo Giusso, « Sessant'anni di Gide », *L'Ambrosiano*, IX, 25, 30 janvier 1930, p. 3 ; Alberto Consiglio, « In margine a Gide », *Il Mattino*, XXXIX, 88, 12-13 avril 1930, p. 3 ; Lorenzo Giusso, « Aspetti di André Gide », *Le Opere e i Giorni*, IX, 9, 1^{er} septembre 1930, p. 45-52 ; Sergio Solmi, « Saggio su André Gide », *La Cultura*, IX, vol. I, 9, septembre 1930, p. 744-759 ; Concetto Pettinato, « Il caso Gide », *La Nazione*, LXXII, 252, 23 octobre 1930, p. 3 Id., *La Stampa*, LXIV, 252, 23 octobre 1930, p. 3. Id., *Il Mattino*, XXXIX, 253, 24-25 octobre 1930, p. 3 ; Gian Antonio Manzi, « L'ultimo Gide », *Il Frontespizio*, IV, 7, juillet 1932, p. 4 ; Aldo Capasso, « Poesia di Gide », *La Nuova Italia*, II, 4, 20 avril 1931, p. 136-142 ; Emilio Castellani, « Fallimento di Gide », *Orpheus*, II, 4-5, mai-juin 1933, p. 6-10 ; Giuseppe Molteni, « Stranieri (Gide-Shaw-Töpffer) », *L'Italia*, XXIII, 20, 24 janvier 1934, p. 3 ; [Anonyme], « Sforbiciature. Definizioni di Gide », *L'Italia letteraria*, X, 47, 24 novembre 1934, p. 2 ; Francesco Casnati, « Antigiana », *L'Italia*, XXIV, 14, 16 janvier 1935, p. 3 ; Nicola Moscardelli, « Domando la parola », *L'Italia che scrive*, XVIII, 12, décembre 1935, p. 305-306 ; Carlo Bo, « Vecchia nota su Gide (aggiornata) », *Il Frontespizio*, IX, 1, janvier 1937, p. 69-76 ; Aniceto Del Massa, « André Gide », *Il Bargello*, IX, 47, 19 septembre 1937, p. 3 ; Folco Martinazzoli, « André Gide, individuo », *Perseo*, X, 2, 15 janvier 1939, p. 5 ; Giancarlo Vigorelli, « Per i 70 anni di André Gide », *Prospettive*, III, 9, 15 novembre 1939, p. 21 ; Mario Luzi, « Profilo di Gide delineato su Montaigne », *Corrente di Vita Giovanile*, II, 23, 31 décembre 1939, p. 2 et p. 4.

évident que l'intérêt pour Gide est constant. En revanche, d'après la simple lecture des titres de ces articles, nous pouvons pressentir la complexité du parcours de réception que les œuvres de Gide affrontent au cours de cette période. Une partie des articles évoque le nom de Gide en tant que « cas » ou « problème » ; au tournant de la décennie, on assiste à un virement vers une attitude plus critique, qui devient décidément agressive autour de 1933.

Cat. 5 – Recensions et comptes rendus d'œuvres. Les recensions et les comptes rendus des œuvres de Gide augmentent également par rapport à la période précédente ; elles couvrent la quasi-intégralité²¹² des œuvres parues dans la période 1919-1943 et reprennent souvent également les œuvres les plus anciennes²¹³, notamment à l'occasion des nouvelles éditions.

La première œuvre de Gide parue après la guerre est *La Symphonie pastorale* (1919) ; pour ses tons délicats et mystiques, cet ouvrage rencontrera la faveur des critiques italiens²¹⁴. Ensuite, c'est le tour des *Morceaux choisis* (1921)²¹⁵. En 1922, la deuxième édition des *Caves du Vatican* est saluée par la parution de différents comptes rendus qui en reprennent les lignes principales, en soulignant le caractère ironique et léger de l'ouvrage²¹⁶. La parution des *Faux-monnayeurs*, en 1925, marque un tournant de la critique gidienne en Italie : l'ouvrage déclenche un long débat autour de la narrative gidienne, qui s'insère dans un débat plus large autour de la forme du roman, de l'autobiographie et du travail de l'écrivain²¹⁷. Après la vague de célébrité suscitée par *Les Faux-monnayeurs*, la parution de *L'École des femmes* (1929) et de *Robert* (1930)

²¹² Toutes les œuvres de Gide parues en cette période sont du moins citées dans la presse italienne.

²¹³ Cf. par exemple les articles de Raffaello Franchi (« I quaderni di Gide », *Solaria*, I, 5, mai 1926, p. 31-36) et Attilio Riccio (« André Gide e André Walter », *Il Saggiatore*, I, 9, novembre 1930, p. 273-276) sur *Les Cahiers d'André Walter*.

²¹⁴ Cf. Aldo Sorani, « Il metodo di A. Gide », *Il Marzocco*, XXV, 48, 28 novembre 1920, p. 1-2 ; Arrigo Cajumi, « Libri di cui si parla. Francia », *I libri del giorno*, III, 12, décembre 1920, p. 645.

²¹⁵ Cf. Arrigo Cajumi, « Francia. H. de Régnier. André Gide », *I libri del giorno*, V, 4, avril 1922, p. 202-204.

²¹⁶ Cf. Arnaldo Frateili, « André Gide e le *Caves du Vatican* », *L'Idea nazionale*, XII, 202, 29 août 1922, p. 3 ; Giuseppe Antonio Borgese, « Il papa trafugato », *Il Corriere della Sera*, XLVII, 240, 6 octobre 1922, p. 3 ; Luigi Tonelli, « Una "sotie" di Gide », *La Stampa*, LVI, 259, 1^{er} novembre 1922, p. 3 ; Giuseppe Prezzolini, « Note – Letteratura francese », *Il Convegno*, III, 11-12, novembre-décembre 1922, p. 684-690.

²¹⁷ Nous renvoyons au paragraphe consacré à la réception des *Faux-monnayeurs*.

suscitent également l'intérêt de la critique²¹⁸. En revanche, le troisième roman de la trilogie, *Geneviève*, paru en 1936, est à peine cité dans la presse italienne, de moins en moins intéressée à Gide littéraire : le côté politique de son activité prend le dessus au cœur des années Trente.

Les écrits critiques de Gide, comme au cours de la période précédente, suscitent le vif intérêt de la critique italienne. C'est le cas de l'ouvrage consacré à *Dostoïevski* (1923), qui réunit les écrits critiques de Gide au sujet de l'auteur russe. La parution de l'ouvrage est signalée et largement commentée²¹⁹.

Parmi les œuvres commentées dans la presse nous signalons également les pièces dramatiques, notamment à l'occasion de leur mise en scène en France et, pour la première fois, aussi en Italie. La mise en scène de *Saül* au Vieux-Colombier en 1922 est commentée par la presse italienne²²⁰. En reprenant des articles français, les auteurs soulignent la nature très littéraire du théâtre de Gide, ce qui le rend parfois ennuyeux, impossible à mettre en scène. Les critiques accusent Gide de viser un public de lecteurs plus que de spectateurs. Ces mêmes perplexités se retrouvent dans les articles concernant *Œdipe*, avant²²¹ et après²²² sa mise en scène en Italie²²³, à quelques exceptions près²²⁴. En

²¹⁸ Giuseppe Antonio Borgese, « L'ultimo Gide », *Il Corriere della Sera*, LIV, 181, 30 juillet 1929, p. 3 ; Pietro Pancrazi, « André Gide, *L'École des femmes* », *Pègaso*, I, 7, juillet 1929, p. 123-127 ; Umberto Barbaro, « La scuola delle donne », *La Tribuna*, XLVII, 262, 2 novembre 1929, p. 3 ; Alberto Consiglio, « In margine a Gide », *Il Mattino*, XXXIX, 88, 12-13 avril 1930, p. 3 ; Aldo Capasso, « André Gide, *Robert* », *L'Italia letteraria*, II, 25, 22 juin 1930, p. 8 ; Pietro Pancrazi, « *Robert* di André Gide. Supplément à *L'École des femmes* », *Pègaso*, II, 6, juin 1930, p. 765-768.

²¹⁹ Cf. Mario Puccini, « Dostoïevski visto da Gide », *Il Resto del Carlino della sera*, XXXIX, 177, 27 juillet 1923, p. 3 ; Alberto Spaini, « Libri francesi. Thibaudet e Gide », *Il Corriere italiano*, II, 206, 12 septembre 1923, p. 3 ; Nino Frank, « Gide e Dostoyewsky », *Il Mondo*, II, 229, 27 septembre 1923, p. 3 ; Alberto Cesare Rossi, « André Gide. Dostoyewsky », *L'Esame*, II, 10, 31 octobre 1923, p. 803-807 ; Giuseppe Antonio Borgese, « Dostoïevsky secondo Gide », *Il Corriere della Sera*, XLVIII, 310, 28 décembre 1923, p. 3. Cf. aussi Francesco Bernardelli, « I nostri maestri », *Il Baretto*, II, 2, 1^{er} février 1925, p. 12.

²²⁰ Cf. Rideau [?], « Saul di André Gide al Vieux-Colombier », *La Stampa*, LVI, 146, 20 juin 1922, p. 3 ; [Anonyme], « Saul di André Gide », *Il Piccolo della Sera*, XXXVIII, n. s. 805, 22 juin 1922, p. 3 ; [Anonyme], « Il Saul di André Gide », *Le Opere e i Giorni*, I, 7, 1^{er} septembre 1922, p. 51 ; Arrigo Cajumi, « Francia. Figure storiche e drammatiche », *I libri del giorno*, V, 10, octobre 1922, p. 537-539. Un dernier article ([Anonyme], « Cronaca », *Rassegna di studi francesi*, I, 1, janvier-mars 1923, p. 27-32) est consacré à l'édition de *Saul* de 1923.

²²¹ Cf. Aldo Capasso, « André Gide. *Oedipe* », *Solaria*, VI, 7-8, juillet-août 1931, p. 63-68 ; Mario Pannunzio, « *Œdipe* d'André Gide », *Il Saggiatore*, II, 12, décembre 1931, p. 492-494.

²²² Silvio D'Amico, « I Pitoëff al Quirino – *Œdipe* e *Saint Antoine* », *La Tribuna*, L, 14, 16 janvier 1932, p. 3 ; Enrico Rocca, « *Œdipe* di A. Gide e *Le Miracle de Saint Antoine* di Maeterlinck interpretati dai Pitoëff al Quirino », *Il Lavoro fascista*, V, 14, 16 janvier 1932, p. 3 ; Mario Apollonio, « La prosa », *Cronache latine*, II, 5, 30 janvier 1932, p. 4 ; Giovanni Papini, « L'*Edipo* di Gide », *Il Corriere della Sera*, LVII, 60, 10 mars 1932, p. 3 ;

1939, la mise en scène de *Perséphone* à Florence, à l'occasion du septième « Maggio musicale », suscite l'intérêt de la presse, alors que sa parution en 1934 était passée inaperçue. Si la plupart des articles se concentrent surtout sur la musique de Stravinski²²⁵, d'autres donnent quelques commentaires du texte de Gide²²⁶.

En revanche, les critiques démontrent une attitude ambiguë vis-à-vis la biographie gidienne, souvent partagés entre la curiosité la plus vive et la prudence. Nous soulignons le succès du *Journal* (dans ses différentes éditions²²⁷) auquel trois comptes rendus sont consacrés²²⁸, ainsi que de nombreuses citations dans les articles. En revanche, nous remarquons l'absence de comptes rendus de *Si le grain ne meurt* et de *Corydon*²²⁹. Malgré cette absence, d'après les citations éparpillées dans les articles critiques nous pouvons affirmer que les critiques italiens connaissaient et avaient lu ces ouvrages.

²²³ La pièce est mise en scène par la Compagnie Georges Pitoëff au théâtre Quirino de Rome le 15 janvier 1932, au théâtre Chiarella de Turin le 19 et au théâtre Manzoni de Milan le 22 janvier.

²²⁴ Certains critiques apprécient les tonalités ironiques de l'œuvre, cf. Paolo Milano, « *Edipo* di Gide », *L'Italia letteraria*, VIII, 4, 24 janvier 1932, p. 5 ; comme Antoine Fongaro le rappelle, cet article est ensuite traduit en français et publié dans *Lu*, 43, 5 février 1932, p. 60-63 ; Gide lui-même le lira en déplorant la retraduction en français des citations contenues dans l'article que « trahissant ma forme, trahissent du coup ma pensée », *III*, p. 348. Très positif est aussi le retour sur *Œdipe* dans la revue spécialisée *Scenario*, qui met en valeur l'ironie et l'acuité du texte ; [Anonyme], « *Œdipe* », *Scenario*, I, 1, février 1932, p. 44.

²²⁵ [Anonyme], « *Persefone* di Gide e Strawinsky al comunale », *Il Nuovo Giornale*, XXXIII, 119, 20 mai 1939, p. 3 ; Divers, « Il Maggio musicale », *La Nazione*, LXXXI, 120, 21-22 mai 1939, p. 6 ; [Anonyme], « *Persefone e Petrushka* al Comunale diretta da Strawinsky », *Il Nuovo Giornale*, XXXIII, 120, 22 mai 1939, p. 3.

²²⁶ Cf. Valentino Bucchi, « *Persefone* di Gide e Strawinsky », *La Nazione*, LXXXI, 121, 23 mai 1939, p. 6 ; Giacomo Cantoni, « Maggio musicale fiorentino. *L'Enfant et les sortilèges* di M. Ravel e *Persefone* di Strawinsky », *Corrente di Vita giovanile*, II, 12, 30 juin 1939, p. 5-6 : « Il testo di Gide, molto bello, che genialmente conginge la rappresentazione classica del mito della primavera, col motivo della pietà ».

²²⁷ *Pages de Journal* 1929-1932, Paris, Gallimard, 1934 ; *Nouvelles Pages de Journal* 1932-1935, Paris, Gallimard, 1936 ; *Journal 1889-1939*, NRF, 1939.

²²⁸ Cf. Giansiro Ferrata, « Appunto su *Pages de Journal* d'André Gide », *Solaria*, IX, 4, juillet-août 1934 (publié le 31 mars 1935), p. 90-95 ; Mario Bonfantini, « André Gide : *Pages de Journal* », *Pan*, III, vol. IV, 1, 1^{er} janvier 1935, p. 143-146 ; R. D. M. [Rodolfo De Mattei], « Carta canta. Diario di Gide », *Leonardo. Rassegna bibliografica*, X, 1, janvier 1939, p. 2-3.

²²⁹ La critique italienne ignore l'édition de 1920, qui fait suite à l'édition « secrète » C.R.D.N. de 1911, mais, après l'édition de 1924 (dont Gide dit qu'en France « il s'en vend [...] une moyenne de 150 par jour », cf. la lettre d'André Gide à Jean Schlumberger du 19 juillet 1924, *Corr. Schlumberger*, p. 783), l'œuvre est citée, entre autres, dans les articles de Giuseppe Ungaretti (« André Gide », *Il Convegno*, VI, 4, 30 avril 1925, p. 177-181), Umberto Morra di Lavriano (« Falso romanzo », *Il Baretto*, III, 4, 16 avril 1926, p. 83) et Sergio Solmi (« Saggio su André Gide », *La Cultura*, IX, vol. I, 9, septembre 1930, p. 744-759).

Les années Trente sont marquées aussi par l'intérêt pour Gide en tant que personnalité politique. Si la critique italienne consacre un seul compte rendu au *Voyage au Congo*²³⁰ (1927), et aucun ne traite du *Retour du Tchad* (1928), les deux ouvrages sont cités dans d'autres articles et entrefilets²³¹ « grand public », en relation avec le film de Marc Allégret²³², qui est aussi projeté au Cercle de la revue *Il Convegno*, le 11 juin 1928²³³. Par contre, nous remarquons l'intérêt de la presse italienne pour *Retour de l'U.R.S.S.* (1936) et *Retouches à mon Retour de l'U.R.S.S.* (1937), accueillis très favorablement aussi par la presse officielle²³⁴.

²³⁰ Cf. Gino Cornali, « Un poeta al Congo », *Il secolo-La Sera*, LXI, 22178 – XXXV, 191, 12 août 1927, p. 3.

²³¹ Cf. [Anonyme], « André Gide e gli antropofagi », *La Fiera letteraria*, III, 10, 6 mars 1927, p. 6 ; Concetto Pettinato, « L'annata letteraria francese », *La Stampa*, LXII, 2, 3 janvier 1928, p. 3 ; [Anonyme], « La lotta contro la schiavitù », *La Stampa*, LXIII, 198, 20 août 1929, p. 4 ; L'Osservatore [?], « Piccolo calibro », *La Stampa*, LXX, 156, 1^{er} juillet 1936, p. 3.

²³² Cf. Ugo Bassan, « Documentari », *La Stampa*, LXVIII, 102, 1^{er} mai 1934, p. 6 ; *Voyage au Congo* est cité parmi d'autres documentaires comme un ouvrage remarquable.

²³³ Cf. Antoine Fongaro, *Bibliographie de Gide en Italie*, op. cit., p. 99 et [Anonyme], « Notizie dal circolo », *Il Convegno*, IX, 4-5, 25 avril – 25 mai 1928, p. 242.

²³⁴ Cf. [Anonyme], « L'atto di accusa di Gide. Profonda eco in Francia – Il regime sovietico “zarismo rinforzato” », *La Stampa*, LXX, 277, 20 novembre 1936, p. 3 ; [Anonyme], « Commenti e Notizie di lettere », *Le Opere e i Giorni*, XV, 12, 1^{er} décembre 1936, p. 49-60 ; E. M. [?], « Ritorno dai soviet. Riconversione di Gide? », *L'Ambrosiano*, XV, 286, 2 décembre 1936, p. 3 ; Nino Bolla, « Il malinconico ritorno di Gide dalle ideologie del paradiso sovietico », *Il Mattino*, XLV, 292, 8 décembre 1936, p. 3 ; [Anonyme], « André Gide sarà processato da un tribunale letterario », *Il Nuovo giornale*, XXX, 302, 10 décembre 1936, p. 3 ; Pànfilo (Giulio Caprin), « Il fu comunismo di Gide », *Il Corriere della Sera*, LXI, 297, 13 décembre 1936, p. 3 ; Vaspra (Vasco Pratolini), « Il Gide redento », *Il Bargello*, IX, 8, 20 décembre 1936, p. 3 ; Mario Casotti, « Gide, l'U.R.S.S. e la pedagogia », *L'Italia*, XXVI, 55, 5 mars 1937, p. 3 ; [Anonyme], « Gide sfortunato », *Meridiano di Roma*, II, 15, 11 avril 1937, p. 5 ; Nicola Coco, « Un pellegrino di Mosca: André Gide », *Echi e commenti*, XVIII, 12, 25 avril 1937, p. 356-358 ; Mario Sertoli, « La strage dei letterati nell'U.R.S.S. », *Nuova Antologia*, LXXII, 1589, 1^{er} août 1937, p. 293-304 ; A. V., « Retouches di Gide », *Meridiano di Roma*, II, 34, 22 août 1937, p. 5 ; G. Sommi Picenardi, « Due scrittori davanti ai soviet », *La Vita italiana*, XXV, 294, 15 septembre 1937, p. 283-291 ; Giannino Marescalchi, « I paladini di Francia », *L'Orto*, VII, 5-6 septembre 1937, p. 265-272 ; Pietro Croci, « Lettera da Parigi », *L'Ambrosiano*, XVI, 276, 19 novembre 1937, p. 3 ; Giuseppe Maria Lo Duca, « Il nuovo André Gide, ovvero fuori dall'equivoco », *Il Corriere padano*, XVI, 18, 21 janvier 1940, p. 3.

2.3. Les étapes fondamentales du parcours de réception

« Depuis quatre mois que je suis réabonné au *Courrier de la presse*, je ne reçois que des éreintements²³⁵ », note Gide en 1921 : pour des raisons politiques, esthétiques et morales, après la Première Guerre, les œuvres d'André Gide, perçues comme trop détachées de la réalité, sont durement contestées. En lisant la presse internationale, Gide a un aperçu sur la nature des commentaires que ses œuvres suscitent en Europe. Il remarque, notamment, le poids toujours plus évident de la vie personnelle et des curiosités concernant son personnage, qui souvent l'emportent sur le jugement littéraire : « les trois quarts des critiques, et presque tous ceux des journaux, se font leur opinion, non d'après mes livres eux-mêmes, mais d'après des conversations de café²³⁶ », remarque-t-il. Il reconnaît également que le *grand public*, celui des cafés, des salons des boulevards, n'est pas en sa faveur : « n'est-ce pas cette sorte de faveur que je cherche [...]. Je laisserai mes livres choisir patiemment mes lecteurs²³⁷ » ; cependant, comme il l'admet plus bas, « ces méjugements me sont atrocement pénibles²³⁸ ». Si le regard de Gide est peut-être excessivement négatif, il est vrai que, au cours des premières années de l'après-guerre, la faveur du public lui fait défaut. Si cette tendance est confirmée par la lecture des articles italiens, une partie de la critique italienne considère encore Gide comme un maître à suivre pour la reconstruction de la littérature après la catastrophe.

La réception de Gide entre les deux guerres suit les deux voies parallèles de l'admiration et de la haine que l'auteur suscite au sein des différents cercles intellectuels ; ces sentiments évoluent au fil du temps et de l'évolution personnelle des critiques. Avec la montée au pouvoir du fascisme les critiques se font plus explicites, mais l'intérêt autour de sa figure augmente aussi, notamment grâce à ses prises de position politiques. Autour de 1930, les articles sur Gide dans la presse italienne se multiplient et, en 1931, les revues transmettent les échos d'une enquête internationale menée par la revue française *Latinité* sur l'influence de Gide en Europe : l'intérêt croissant s'accompagne de critiques féroces. Au cours des années Trente, la réception de Gide marque des étapes importantes, comme

²³⁵ *Jl*, p. 1140. Le 15 décembre 1921, il remarque à nouveau : « En plus des annonces, je ne reçois que des éreintements », cf. *Jl*, p. 1147.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ibid.*, p. 1141.

²³⁸ *Ibidem*.

la parution de la première monographie sur Gide, ou la première thèse universitaire, mais Gide est également très critiqué. Avant de passer à l'analyse critique, nous allons maintenant approfondir les passages marquants de ce parcours tourmenté, en nous appuyant, principalement, sur les articles entièrement consacrés à Gide (Cat. 5 de la description du corpus), des premières années de l'après-guerre à la première thèse sur Gide. La définition de ces étapes nous permet d'établir des points de repère au cours d'une période très longue, dans lesquels encadre notre analyse thématique.

2.3.1. La « découverte » de Gide : l'auteur oublié devient un mauvais maître

Tout de suite après la guerre, Gide est encore relativement peu connu, d'autant plus que le conflit a causé l'interruption ou la disparition des revues ou des intellectuels qui le lisaient. Sauf quelques exceptions²³⁹, la plupart des critiques signalent que l'auteur est encore peu étudié, par rapport à sa notoriété en France. Adolfo Franci constate que « nous avons été injustes envers lui [...] la place qu'André Gide occupe en France est telle qu'il n'est pas nécessaire de réclamer l'attention des Français autour de son nom. Mais en Italie ? Peu de gens le connaissent, et ceux qui ont lu ses œuvres, les ont aussi vite oubliées²⁴⁰ ». La même nécessité d'une étude plus sérieuse et approfondie est ressentie par Arrigo Cajumi qui, en commentant en 1922 la parution des *Morceaux choisis*, souhaite que cette anthologie arrête « ces improvisations vides, ces analyses de la littérature française hâtives et superficielles²⁴¹ ». Cajumi juge que déjà avant la guerre l'attention pour Gide était insuffisante : « André Gide en Italie a été étudié de loin, avec les méthodes d'une petite revue d'avant-garde quelconque, les seules revues que certains interprètes lisent²⁴² ». *La Ronda*, en 1922, publie la traduction italienne de l'étude de

²³⁹ Dans *La Stampa* en 1922, par exemple, nous pouvons lire que « Per i lettori colti André Gide non ha bisogno di presentazioni », Rideau [?], « Saul di André Gide al Vieux-Colombier », *La Stampa*, LVI, 146, 20 juin 1922, p. 3.

²⁴⁰ Adolfo Franci, « André Gide », *I libri del giorno*, II, 4, avril 1919, p.199 et 201. « Siamo stati ingiusti con lui [...] il posto che occupa André Gide, in Francia, è tale che non c'è bisogno di richiamare intorno al suo nome l'attenzione dei francesi. Ma in Italia? Pochi lo conoscono e quelli che l'han letto l'han presto dimenticato ».

²⁴¹ Arrigo Cajumi, « Francia. H. de Régner. André Gide, *I libri del giorno*, V, 4, avril 1922, p. 204. « Quelle vuote improvvisazioni, quelle frettolose e superficiali analisi della letteratura della Francia ».

²⁴² *Ibidem*. « André Gide in Italia è stato studiato un po' da lontano, con i metodi di una qualsiasi rivistina d'avanguardia, le sole che certi interpreti leggano ».

Jacques Rivière parue dans *La NRF*²⁴³ : il s'agit d'un long article général, qui vise à présenter l'auteur à un public qui ne le connaît que superficiellement.

Au cours des années Vingt, l'œuvre d'André Gide semble s'affirmer auprès des cercles intellectuels italiens. En 1922, Arnaldo Frateili nous parle d'une présence déjà confirmée de l'auteur, même si sa diffusion demeure élitare à cause de l'absence de traductions.

[Il est] l'écrivain le plus intéressant que la France propose aujourd'hui [...]. [Son œuvre est] très loin de la résonance qui ont eu en Italie les livres des Bourget et des Prévost, [cependant] son nom est désormais familier aux rares personnes qui n'attendent pas qu'un écrivain étranger soit traduit pour avoir la curiosité de le connaître de plus près. *Les Nourritures terrestres*, *L'Immoraliste* et *La Porte étroite* sont entrés dans tout patrimoine culturel suffisamment informé de ce qui de meilleur se fait en dehors de chez nous dans le domaine littéraire²⁴⁴.

À la fin de la même année, Luigi Tonelli, en présentant la deuxième édition des *Caves du Vatican* dans le quotidien national *La Stampa*, définit Gide « critique, essayiste, romancier de renommée désormais européenne²⁴⁵ ». En 1923, Alberto Cesare Rossi, dans *L'Esame*, donne un aperçu de la littérature française contemporaine ; en citant les auteurs qui font la modernité de la France, dont Gide²⁴⁶, il affirme que « le nom de ces écrivains est bien vif, non seulement auprès du public, qui commence à peine à les apprécier, mais surtout parmi les jeunes : même lorsqu'ils les contestent et les ridiculisent et proclament

²⁴³ Cf. Jacques Rivière, « André Gide », *La Ronda*, IV, 1, janvier 1922, p. 60-68.

²⁴⁴ Arnaldo Frateili, « André Gide e le *Caves du Vatican* », *L'Idea nazionale*, XII, 202, 29 août 1922, p. 3. « Lo scrittore più interessante che abbia oggi la Francia. [...] Assai lungi dall'aver trovato in Italia quella risonanza che è sempre andata incontro ai libri dei Bourget e dei Prévost [...] il suo nome è ormai familiare a quei pochi lettori i quali non reputano che uno scrittore straniero sia tradotto per sentire la curiosità di conoscerlo più da vicino. E le *Nourritures terrestres*, *L'Immoraliste*, la *Porte étroite* sono entrati a far parte di qualunque patrimonio culturale sufficientemente informato di quanto di meglio si produce fuori di casa nostra nel campo della letteratura ».

²⁴⁵ Luigi Tonelli, « Una "sotie" di Gide », *La Stampa*, LVI, 259, 1^{er} novembre 1922, p. 3. « Critico, essayiste, romanziere di fama ormai europea ».

²⁴⁶ Cf. Alberto Cesare Rossi, « Francia », *L'Esame*, II, 11-12, novembre-décembre 1923, p. 929. « Una falange rigogliosa di scrittori, tutti, all'incirca, sulla cinquantina [...] una generazione che comprende, per non citare che i maggiori, i nomi di Gide e Valéry, di Proust e di Claudel, di Jammes e di Valéry Larbaud, di Peguy, di Romain Rolland, di Suarès, di Paul Fort e di altri ancora, scrittori tutti [...] di spiccata fisionomia, diversissimi tra loro, e che pure sembrano, presi così in blocco, presentare una caratteristica comune, una tendenza a un allargamento di orizzonti, anche geografici, e a svilupparsi dalle brume simbolistiche entro le quali avevano tratto i primi respiri; e dove, taluni di loro, trassero un certo abito di preziosità e di ricerca verbale ».

des renouvellements radicaux, ils ne renoncent pas à profiter de leur exemple²⁴⁷ ». Si le grand public ne connaît pas encore les auteurs français contemporains, ils sont néanmoins un exemple pour les jeunes auteurs, malgré les contestations.

Au fil des années la notoriété de Gide se confirme ultérieurement, au point que Francesco Casnati, en 1924, peut affirmer que « l'œuvre d'André Gide n'est pas nouvelle en Italie, il n'y a pas besoin d'en parler longuement²⁴⁸ » et que, désormais Gide est un « nom d'envergure européenne, ou mieux, on peut dire, mondiale²⁴⁹ ». Gide touche également le grand public, comme l'auteur lui-même le témoigne dans une lettre à Roger Martin du Gard, de Syracuse : « mon amour-propre s'est réconforté lorsque le garçon de l'ascenseur m'a déclaré tout de go qu'il n'avait de sa vie lu un livre plus amusant que mes *Caves du Vatican*. (Elles viennent de paraître en italien, dans une édition populaire)²⁵⁰ ».

2.3.2. Les années Vingt : le « cas » Gide, le « problème » Gide

Alberto Cesare Rossi, en soulignant l'attitude critique des jeunes envers Gide et les autres auteurs français contemporains, touche un point névralgique : la célébrité de Gide s'appuie sur un mélange d'admiration et de contestation. Arrigo Cajumi déclare dans *La Stampa* que « tous ceux qui font profession d'écrivain ou suivent attentivement la littérature contemporaine, savent qu'aujourd'hui il y a un *cas Gide* sur lequel il faut se prononcer²⁵¹ ». En suscitant des réactions ambivalentes, Gide devient « un cas », une présence parfois gênante, mais face à laquelle il faut prendre position, en raison aussi de son influence : en 1924, « débattre de Gide, en Italie, a une importance décisive : il est le mauvais maître, le corrupteur de nos jeunes lettrés²⁵² ». Arrigo Cajumi s'étonne également de l'ampleur de cette influence :

²⁴⁷ *Ibidem*. « Il nome di codesti scrittori è ben vivo, non solo tra il pubblico, che anzi comincia appena ad apprezzarli, ma tra i giovani, che, anche quando protestino e li irridano e proclamino tremende palingenesi, non mancano di approfittare del loro esempio ».

²⁴⁸ Francesco Casnati, « André Gide o dell'immoralismo », *Vita e pensiero*, X, vol. XV, 5, mai 1924, p. 304. « L'opera di André Gide non è tanto nuova in Italia, che occorra parlarne per disteso ».

²⁴⁹ *Ibidem*. « Nome di risonanza europea, o meglio, si può ben dire, mondiale ».

²⁵⁰ Lettre d'André Gide à Roger Martin du Gard, 2 février 1934, *Corr. Martin du Gard*, I, p. 592-593.

²⁵¹ Arrigo Cajumi, « Il caso Gide », *La Stampa*, LVIII, 171, 18 juillet 1924, p. 3. « Chiunque faccia professione di scrittore o segua con sostenuta attenzione la letteratura contemporanea, sa che oggi c'è un "caso Gide" su cui è necessario pronunciarsi ».

²⁵² *Ibidem*. « Discutere Gide, in Italia, ha un'importanza decisiva : egli è il cattivo maestro, il corruttore dei nostri giovani letterati, li affascina o li signoreggia ».

On s'étonne [...] que ce protestant troublé par le péché, froid enquêteur des émotions artificielles, préoccupé de s'exciter continuellement pour justifier sa propre existence, sans Dieu, sans patrie, sans espoir [...] styliste maladroit et fragile, artiste précaire avec des possibilités très limitées, ait une influence depuis vingt ans sur la littérature française et maintenant sur la nôtre²⁵³.

Si Gide est considéré, par les milieux conservateurs, comme le mauvais maître par excellence, ces critiques s'étendent souvent au cercle de *La NRF* ; nous lisons encore chez Cajumi : « à la fin de 1918 [...] l'école de la *Nouvelle Revue française*, dirigée par Rivière, disciple fidèle du maître cinquantenaire, passe au premier plan²⁵⁴ ». Cajumi observe la « diffusion très rapide de la secte gidienne, qui s'est progressivement ramifiée aussi en Allemagne et en Italie, où elle a séduit des *rondistes* ou s'est installée victorieuse dans les revues d'avant-garde²⁵⁵ ». Même après la guerre, affirme Cajumi, la littérature de *La NRF* trouve un terrain fertile dans les jeunes générations intellectuelles, « saturées d'esthétique crocienne²⁵⁶ », car « en général, l'extraordinaire expérience de vie et d'humanité vécue par les combattants ne les avait pas frappées²⁵⁷ ». Arrigo Cajumi identifie avec les « jeunes » ces écrivains qui, en n'ayant pas vécu l'expérience de la guerre, continuent à s'amuser avec une littérature perçue comme éloignée de la réalité.

Le caractère problématique de la figure de Gide est également au centre d'un article de Mario Puccini daté de 1924²⁵⁸. L'écrivain, qui a une bonne opinion de Gide et entretient avec lui une correspondance régulière, rend compte du débat en cours, en essayant de parer les coups contre Gide, qu'il considère l'un des esprits les plus représentatifs de l'Europe nouvelle. En 1926, Santino Caramella exprime le contraste qu'il ressent entre la répulsion pour certains aspects de l'œuvre de Gide et le charme indiscutable de ses œuvres : « sa figure d'artiste [...] nous tourmente comme un problème²⁵⁹ », écrit-il. La

²⁵³ *Ibidem*. « Stupisce [...] che questo protestante che il peccato conturba, freddo indagatore di emozioni artificiali, preoccupato di eccitarsi continuamente per possedere una giustificazione della propria esistenza, senza Dio, senza patria, senza speranze, [...] stilista impacciato e fragile, artista precario e di possibilità limitatissime, influisca da vent'anni sulla letteratura francese, e ora sulla nostra ».

²⁵⁴ *Ibidem*. « Alla fine del 1918 [...] passava in primo piano la scuola della *Nouvelle Revue française*, diretta dal Rivière, discepolo fedele del maestro cinquantenne ».

²⁵⁵ *Ibidem*. « Rapidissima diffusione della setta gidiana, che andò ramificandosi [...] perfino in Germania, e in Italia, dove sedusse qualche "rondista" o s'installò vittoriosamente nelle riviste di avanguardia ».

²⁵⁶ *Ibidem*. « Sature di estetica crociana ».

²⁵⁷ *Ibidem*. « La straordinaria esperienza di vita e di umanità compiuta dai combattenti non le aveva, in genere, colpite ».

²⁵⁸ Mario Puccini, « Con e contro Gide », *Il Resto del Carlino della Sera*, XL, 277, 19 novembre 1924, p. 3

²⁵⁹ Uno dei Verri [Santino Caramella], « La giostra dei pugni. L'enigma di Gide », *Il Baretto*, III, 12, décembre 1926, p. 120. « La sua figura di artista [...] ci tormenta come un problema ».

célébrité de Gide est toujours plus grande, ce qui rend nécessaire et, en même temps, complique le travail de la critique. Giansiro Ferrata, en 1929, observe que la critique s'efforce de classer l'auteur sans pourtant y réussir ; d'ailleurs, l'objectif principal de Gide est justement d'échapper à toute classification : « [Gide] travaille moins contre les hommes que contre le temps, car le temps opère sans relâche pour isoler [son œuvre], pour la figer en des lumières solides, fixes – en la soustrayant à son atmosphère de départ, qui était une atmosphère humide, où la plupart des valeurs étaient des valeurs relatives²⁶⁰ ». À la fin des années Vingt, on observe une présence majeure de la thématique morale : les choix religieux ou sexuels de l'écrivain font l'objet de commentaires hostiles et malveillants, en dépit de l'analyse littéraire.

2.3.3. 1929/1930 : les années d'or de la critique autour de Gide

Fongaro affirme que « l'année 1930 marque le point culminant du travail de la critique italienne autour de Gide²⁶¹ », grâce au grand nombre d'articles qui paraissent, mais grâce aussi à la qualité des études publiées. Un exemple remarquable est le volume d'Alberto Consiglio, *Europeismo*, où Gide est indiqué comme un maître incontournable de la jeune génération, mais aussi comme un provocateur et comme le porteur d'une vision d'anarchie morale, une lecture qui influence largement le débat critique. D'après Gilbert Bosetti, l'année clé du gidisme italien serait 1929²⁶², une année qui marque aussi un tournant dans le développement de la narrative italienne avec, entre autres, la parution de *Gli indifferenti* de Alberto Moravia. À la fin de 1929, Giansiro Ferrata, l'un des critiques les plus attentifs de la littérature italienne contemporaine, observe : « l'année qui est en train de s'achever a été une année de *confessions* et de *propositions* de la part des jeunes, parfois ingénues, parfois exagérées [...] et d'autant plus contrariantes pour certains critiques qu'elles ont été exprimées [...] dans un style traditionnel est "honorable"²⁶³ ». En tout cas, il est possible d'observer que, au tournant de la décennie, Gide est désormais

²⁶⁰ Giansiro Ferrata, « L'ultimo Gide », *La Fiera letteraria*, V, 11, 17 mars 1929, p. 6. « Più che contro gli uomini egli lavora contro il tempo, che tranquillamente assiduo lavora ad isolarla, a incastonarla in luci solide, fisse – togliendola alla così umida atmosfera di partenza in cui erano tanti i valori relativi ».

²⁶¹ Antoine Fongaro, *Bibliographie de Gide en Italie*, op. cit., p. 28.

²⁶² Gilbert Bosetti, « Gide, *Solaria* e Vittorini », *Inventario*, XXI, 9, septembre-décembre 1983, p. 112 : « fu l'anno del gidismo più scoperto ed affermato ».

²⁶³ Giansiro Ferrata, « Croce, il romanticismo e qualche giovane », *Solaria*, IV, 12, décembre 1929, p. 40. « Anno, questo ch'è per finire, di *confessioni* e di *propositi* giovanili, talvolta ingenui, talvolta sforzati [...] e tanto più irritanti per qualcuno quanto più [...] espressi [...] in un tono tradizionale e "onorevole" ».

un écrivain plus que reconnu, presque âgé, comme l'affirme Sergio Solmi : en commentant l'*Anthologie des Essayistes Français contemporains* parue chez Kra, il classe l'écrivain parmi les « anciens » qui influencent la jeune littérature : « Parmi les grands maîtres des nouvelles générations, dans l'*Anthologie* nous trouvons Gide, assez bien représenté par quelques-uns de ses *feuillets* littéraires²⁶⁴ ».

Les essais et les articles qui paraissent entre 1929 et 1930 nous donnent la mesure du débat : à la fois considéré comme décadent ou classique, comme source de nouvelles valeurs morales ou comme écrivain amoral, Gide suscite les réactions les plus diverses, ce qui démontre son actualité. Comme le remarque encore Sergio Solmi dans son « Saggio su Gide », « son œuvre constitue un terrain plein de surprises pour la critique²⁶⁵ ». D'après lui, l'œuvre de Gide « constitue encore [...] un de ces points névralgiques d'une littérature face auxquels le critique perd le contrôle de son objectivité, bien que modeste, et se trouve réduit aux raisons ultimes et irréductibles de la polémique et de l'aventure personnelle²⁶⁶ ». Il cite à propos de Gide la phrase que Gide lui-même avait écrite pour Charles Louis Philippe : « Il porte en soi de quoi désorienter et surprendre, c'est-à-dire de quoi durer ». Aux pôles opposés, Concetto Pettinato dans *La Stampa* propose une vision néfaste de la réception de Gide en France après la guerre :

Un échec. Accueilli avec sympathie et curiosité dans les vingt ans qui vont de 1890 à 1910, quand l'individualisme anarchiste était à la mode en France [...] la guerre l'a disqualifié, comme elle a disqualifié tous les représentants de cette période ou, du moins, de cet esprit-là. La société sortie victorieuse du grand cimetière refuse de tolérer encore les sophismes du vieux destructeur²⁶⁷.

D'après Pettinato, Gide n'est plus un homme de son temps, mais « un homme qui insiste dans l'individualisme aristocratique, un article de luxe par excellence, dans une

²⁶⁴ Sergio Solmi, « Anthologie des essayistes français contemporains », *Pègaso*, II, 1, janvier 1930, p. 125. « Fra i maggiori maestri delle nuove generazioni troviamo nell'Antologia Gide, abbastanza ben rappresentato da alcuni penetranti *feuillets* letterari ».

²⁶⁵ Sergio Solmi, « Saggio su André Gide », *La Cultura*, IX, vol. I, 9, septembre 1930, p. 744. « La sua opera costituisce ancora un terreno facile alle sorprese per la critica ».

²⁶⁶ *Ibidem*. « Costituisce tuttora [...] uno di quei « punti nevralgici » di una letteratura, davanti a cui il critico perde quasi sempre le staffe della sua pur modesta obbiettività, e si trova astretto alle ragioni ultime, che sono quelle irriducibili della polemica e dell'avventura personale ».

²⁶⁷ Concetto Pettinato, « Il caso Gide », *La Stampa*, LXIV, 252, 23 octobre 1930, p. 3. « Un fallimento. Accolto con simpatia e curiosità nel ventennio fra il 1890 e il 1910, in un momento in cui in Francia l'individualismo anarchico era in voga [...] la guerra lo ha squalificato come ha squalificato tutti gli esponenti di quel periodo o almeno di quello spirito. La società uscita vittoriosa dal gran cimento si rifiuta a tollerare più oltre i sofismi del vecchio demolitore ».

époque d'économies sévères²⁶⁸ ». La réception de Gide se joue entre ceux deux pôles : d'un côté, les écrivains qui le critiquent pour son éloignement de la réalité ; de l'autre, ceux qui le suivent dans son parcours de renouveau de la littérature. La quantité de matériel fourni par la presse confirme un intérêt vif sur les deux côtés de la barricade.

2.3.4. L'enquête de *Latinité* (1931)

Le travail critique cause aussi une recrudescence des attaques, en provenance notamment des milieux catholiques et conservateurs. En 1931, la revue française *Latinité*, proche du milieu réactionnaire de l'Action Française, consacre une longue enquête à l'auteur : suite aux nombreux hommages parus en Europe à l'occasion du soixantième anniversaire de Gide, Jacques-Victor de Laprade et Jacques Reynaud se proposent d'enquêter son influence²⁶⁹ ; ils envoient ainsi aux écrivains étrangers un questionnaire, qui se compose de quatre questions autour de la personnalité et de l'influence de l'auteur.

1. En quoi consiste, pour vous, la personnalité de Gide ? 2. Quelle influence a-t-il exercée ? Éventuellement sur vous ? 3. En quoi consiste le caractère universel, pour ne pas dire la catholicité, de Gide, à l'heure actuelle ? 4. S'il est constant que l'honnête homme, jusqu'à la révolution, fût de formation romaine, l'enseignement de Gide est-il de nature à former l'honnête homme des temps modernes ? ²⁷⁰

Les deux dernières questions visent à orienter très clairement les réponses : il est question ici jugement moral sur son œuvre. Accepté ou refusé, le préjugé idéologique catholique orientera la plus grande partie de la critique de l'entre-deux-guerres, en France comme en Italie. L'enquête est donc intéressante parce qu'elle résume plusieurs des positions critiques que nous retrouverons dans les revues italiennes. Dans leur introduction, les rédacteurs tiennent à souligner « avec quel sang-froid et quelle maîtrise les écrivains latins ont répondu à nos questions et du même coup avec quelle sympathie profonde ont déposé en faveur de M. Gide la plupart des écrivains allemands²⁷¹ ». Encore une fois, il est question de créer une unité supposée du monde latin en opposition au Nord de l'Europe, patrie du romantisme, souvent associé à l'immoralisme. La tâche de

²⁶⁸ *Ibidem*. « Un uomo che persiste a fare dell'individualismo aristocratico, articolo di lusso se mai ve ne fu, in un'epoca di severe economie ».

²⁶⁹ Cf. « Enquête sur André Gide », *Latinité*, janvier-avril 1931, p. 34-132.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 35.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 37.

l'enquête est confiée à Eugène Bestaux et à Lionello Fiumi ; ce dernier, qui, depuis 1930, est le secrétaire général du Comité de la Société Dante Alighieri à Paris, s'occupe des lettres italiennes pour *Latinité* ainsi que pour *Le Figaro*. Lionello Fiumi est donc « l'enquêteur pour l'Italie », qui reporte les réponses de six écrivains et intellectuels italiens : Lorenzo Gigli, Alberto Consiglio, Corrado Pavolini, Guido Stacchini, Corrado Manacorda, Pietro Mignosi.

Le premier avis est celui de Lorenzo Gigli, directeur de l'*Illustrazione del Popolo* de Turin. Sa position vis-à-vis de Gide résume la position de plusieurs critiques, divisés entre l'admiration pour l'écrivain et le mépris pour les positions morales de l'homme : « Grand écrivain, certainement ; inséré dans la glorieuse tradition française ; disons le mot : classique. [...] J'admire Gide, intellect puissamment organisé, dialecticien lucide, styliste à grandes ressources ; mais son corydonisme me répugne²⁷² ». Un autre élément de la critique de Gigli, qu'on retrouve à plusieurs reprises dans la presse italienne, est l'admiration pour Gide unie au refus de ses disciples : « j'admire Gide, mais je n'admire pas le gidisme²⁷³ », écrit-il. Luigi Tonelli, deuxième contributeur de l'enquête, pose plus explicitement le problème moral, en proposant d'autres thématiques qui marqueront la critique italienne de Gide ; en premier, le problème du bien et du mal : « la personnalité de Gide consiste en un *égocentrisme* exaspéré, au-delà du bien et du mal (du moins au-delà du bien et du mal traditionnels, c'est-à-dire *romains, classiques, catholiques*)²⁷⁴ ». Corrado Pavolini, de son côté, souligne l'impossibilité de séparer la lecture artistique de la lecture morale de l'œuvre de Gide : « Parfois artiste, jamais poète, Gide a donné une œuvre de signification polémique, mais non créatrice [...] Je ne puis pas isoler les mérites strictement littéraires de Gide de sa personnalité ambiguë²⁷⁵ ». L'art de Gide, d'après Tonelli, clôturait l'époque romantique, sans proposer une nouvelle ligne pour la suite : « l'art et la pensée de Gide concluent, peut-être, une ère (ou plutôt : une période littéraire : la période romantique), mais ils n'en ouvrent pas une autre²⁷⁶ ». Alberto Consiglio, de son côté, attribue à Gide un rôle de destructeur plutôt que de créateur, en le rapprochant de Nietzsche.

²⁷² *Ibid.*, p. 75.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 75-76.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 81-82.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 76.

Au niveau de l'influence sur les écrivains italiens, Gigli nie son existence²⁷⁷, alors que les autres auteurs admettent l'existence d'une certaine influence, mais toujours « involontaire » (Consiglio), « très peu visible », car limitée à quelques élites littéraires (Stacchini), ou négative : Pavolini, en résumant la pensée commune, affirme que « l'influence exercée par lui, si réellement existe en dehors des clans restreints, ne peut être que négative et stérile²⁷⁸ ». L'enquête s'achève par un court commentaire de Lionello Fiumi, qui tire les ficelles du discours :

Les intellectuels italiens, tout en admirant Gide en tant qu'écrivain, le repoussent en tant que « mauvais berger ». Sur deux points il y a accord presque unanime : sur la question morale, qui trouve les Italiens résolument hostiles à Gide ; sur la question « influence », que personne ne saurait voir en Italie, où pourtant l'auteur de *L'Immoraliste* est très connu.

Mais cet avis ne résume nullement la complexité de la critique sur Gide en Italie. Comme Lionello Fiumi lui-même le souligne, le point de vue présenté est partiel : la plupart des intellectuels interpellés ont refusé de répondre. On retrouve des échos de cette enquête dans la presse italienne, diffusée notamment par les conservateurs ; nous citons par exemple le compte rendu que Concetto Pettinato en fait dans trois quotidiens en même temps²⁷⁹. Il transcrit les questions posées par la revue et résume les réponses :

La plupart des écrivains consultés se sont prononcés contre Gide, ce dont je me réjouis. Parmi les Italiens, les sept qui ont répondu – Gigli, Tonelli, Consiglio, Pavolini, Stacchini, Manacorda e Mignosi – soit excluent que Gide ait exercé une influence remarquable sur la pensée contemporaine, soit ils reconnaissent à son influence un caractère dangereux²⁸⁰.

²⁷⁷ Cf. *ibidem*, « Je pense qu'il a exercé une certaine influence seulement dans quelques élites françaises et internationales ; mais aucune – pour autant que je sache – en Italie ».

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 82.

²⁷⁹ Concetto Pettinato, « Inchiesta su Gide », *La Nazione*, LXXIII, 53, 3 mars 1931, p. 3, Id., *La Stampa*, LXV, 53, 3 mars 1931, p. 3, Id., *Il Mattino*, XL, 54, 4-5 mars 1931, p. 3.

²⁸⁰ *Ibidem*. « La grande maggioranza degli scrittori consultati si è pronunciata contro il Gide, cosa di cui non posso se non compiacermi. Degli italiani, i sette che hanno risposto – Gigli, Tonelli, Consiglio, Pavolini, Stacchini, Manacorda e Mignosi – o escludono che il Gide abbia esercitato un influsso notevole sul pensiero contemporaneo o riconoscono al suo influsso un carattere pernicioso ». Pettinato ne partage pas l'avis que l'influence morale de Gide soit très forte et puisse être comparée à celle d'autres grands moralistes de l'histoire, comme Pascal ou Montaigne

Il en conclut que ce qui aurait dû être « une sorte de plébiscite européen²⁸¹ » est devenu une enquête contre Gide²⁸². Bien évidemment, ni les rédacteurs de *Latinité* ni les critiques italiens ne signalent que la participation à l'enquête a été faible et que la plupart des écrivains interpellés ont refusé de répondre.

2.3.5. La presse italienne face à Gide politique

Si Francesco Bernardelli avait affirmé, en 1932, que les œuvres de Gide suscitent toujours « la curiosité la plus vive²⁸³ », trois ans plus tard il observe comment Gide « est peut-être en déclin ou, du moins, dans plusieurs pays et milieux culturels en train de disparaître²⁸⁴ ». Même si le nombre d'articles ne s'affaiblit pas au cours des années Trente, nous pouvons observer une évolution du contenu : à côté des commentaires littéraires, l'activité politique de Gide suscite de plus en plus l'attention des critiques italiens. L'auteur souffre le poids de ce rôle de « contemporain capital » qu'André Rouveyre formalise en 1924²⁸⁵, mais qui touche dans les années Trente sa pleine réalisation, souvent au détriment de la réception littéraire. À partir de 1932, notamment, les déclarations philocommunistes de Gide causent l'embarras des critiques italiens. En 1935, ses déclarations contre l'occupation italienne de l'Éthiopie suscitent une levée de boucliers. Sa présence dans la presse se fait plus consistante à la suite de la parution du *Retour de l'U.R.S.S.*, qui est particulièrement mise en relief par la presse fasciste.

Nous allons maintenant parcourir les articles qui commentent les propos et les prises de position de Gide par rapport aux événements historiques et politiques. Au cours de l'entre-deux-guerres, dans une période où la littérature recherche un nouveau rôle social et moral, l'écrivain Gide est de plus en plus considéré comme une voix influente de son époque. En Italie, ce rôle tourne le plus souvent au négatif, et Gide politique représente,

²⁸¹ *Ibidem*. « Una specie di plebiscito europeo ».

²⁸² Il souligne que les écrivains de toutes les nations ont répondu de façon négative, même les Français, et que les seuls éloges viennent de l'Allemagne, patrie du romantisme, vue comme le lieu de la débâcle morale en ce début des années Trente, cf. *ibidem* : « I soli elogi convinti e disinteressati [...] sono partiti dalla Germania [...] l'unico paese d'Europa dove l'anarchismo gidiano dovesse allignare, dopo la guerra, nello sfacelo di ogni ordine spirituale ». Cependant, même l'influence de Gide en Allemagne semble être, d'après l'enquête, beaucoup moins importante que prévu.

²⁸³ [Anonyme] [Francesco Bernardelli ?], « Giorgio e Ludmilla Pitoëff al Chiarella », *La Stampa*, LXVI, 16, 19 janvier 1932, p. 5. « La più viva curiosità ».

²⁸⁴ Francesco Bernardelli, « Varia letteratura », *La Stampa*, LXIX, 13, 15 janvier 1935, p. 3. « Sia forse al declino, o almeno in molti ambienti e paesi stia tramontando ».

²⁸⁵ Cf. *Les Nouvelles littéraires*, 25 octobre, 1^{er} novembre, 8 novembre.

aussi en ce domaine, un antagoniste face auquel affirmer une position originale et différente. En analysant, par la suite, la réception de Gide écrivain, il faudra toujours garder à l'esprit que Gide n'était pas seulement un écrivain, mais aussi un personnage public actif sur la scène de l'actualité politique.

2.3.5.1. 1926-1934 : le colonialisme et l'approche du communisme

La parution de *Voyage au Congo* en 1927 et de *Retour du Tchad* en 1928, les deux essais qui racontent le voyage africain et la découverte du monde coloniale de la part de Gide, suscitent un intérêt modéré dans la critique italienne. *La Fiera letteraria* consacre un article à *Voyage au Congo* et au film de Marc Allégret²⁸⁶ ; le rédacteur, anonyme, reprend les informations d'un article paru dans la presse française²⁸⁷. Mais, alors que l'article français est plutôt admiratif de la curiosité de l'écrivain et se concentre surtout sur ses impressions concernant le paysage, l'article italien assume un ton ironique et malveillant. Notamment, le rédacteur associe l'œuvre à la mode primitiviste, considéré comme l'un des signes de la décadence française.

[...] Gide a dit que la plupart de ces tribus indigènes, bien qu'anthropophages, sont très aimables. L'accueil qu'elles ont réservé à Gide a été très courtois, au point qu'il pense qu'il suffit d'acquiescer un petit peu leur confiance pour ne pas avoir des soucis. Quel est le but de ce film ? – on a demandé à Gide – « Cela se résume en un mot : la Beauté. Au lieu de nous complaire à photographier des êtres déformés ou étranges, des anomalies ou des laideurs, nous avons eu soin de choisir des individus qui documentent la grande beauté de ces races. Et nous avons réussi. Certaines femmes nègres ont des corps harmonieux et solides comme le bronze ; et cela n'est pas la dernière des séductions qui nous offrent les anthropophages²⁸⁸ ». En définitive, l'art nègre, dont on fait large usage à Paris, après le

²⁸⁶ [Anonyme], « André Gide e gli antropofagi », *La Fiera letteraria*, III, 10, 6 mars 1927, p. 6.

²⁸⁷ Pierre Lagarde, « André Gide chez les anthropophages », *Comoedia*, 25 février 1927, p. 3. Le rédacteur de *La Foera letteraria* mélange cet article et un entrefilet de la première page de la même livraison de *Comeodia*, qui accompagne la photo d'un groupe de femmes africaines, cf. *ibid.*, p. 1 : « On sait que M. André Gide vient de faire, dans le continent noir, un important voyage. Parmi les documents qu'il a rapportés de cette expédition, l'un de ceux qui l'ont le plus séduit et qu'il a bien voulu communiquer avec nous est celui-ci, où des femmes noires apparaissent harmonieuses et fermes comme des bronzes ».

²⁸⁸ Le texte de la réponse de Gide est très proche de celle reportée dans *Comoedia*, mais présente aussi des différences, cf. *ibidem* : « Ce que nous avons cherché à montrer dans ce film ? Cela se résume en un mot : la Beauté. Au lieu de nous complaire à photographier des êtres déformés ou étranges, des anomalies ou des laideurs, au lieu de surprendre le spectateur par des vues inattendues, nous voudrions l'émouvoir par la beauté de ces races, qui est grande. Et nous nous sommes effacés du lieu autant que nous pouvions ».

livre et le film d'André Gide, connaîtra une hausse remarquable dans le marché des modes littéraires et figuratives parisiennes²⁸⁹.

Ce compte rendu ignore les aspects d'engagement politique du texte de Gide. En revanche, Concetto Pettinato, dans *La Stampa*, souligne que ce texte est une dénonciation, qui pourrait coûter à Gide la faveur du public français²⁹⁰. Le même quotidien revient sur le texte gidien en tant que témoignage, dans le cadre d'un article anonyme contre l'esclavage paru suite aux délibérations de la Conférence Internationale du travail de Genève. L'auteur de l'article dénonce les différentes formes d'esclavage encore présentes dans le monde ; pour expliquer le rôle des compagnies économiques occidentales, il se sert de *Voyage au Congo* :

Le célèbre écrivain français André Gide [...] de retour d'un voyage en Afrique, écrivit un livre, *Voyage au Congo*, il y a environ deux ans, qui suscita une grande impression et des discussions très vives. Dans ce livre, il citait des cas de sévices, d'incendies, de massacres mis en acte pour obliger au travail ; il reportait également l'avis d'un indigène : « La cause de tout cela, c'est la C.F.S.-O. (Compagnie Forestière Sanga-Oubangui) qui, avec son monopole du caoutchouc et avec la complicité de l'administration locale, réduit tous les indigènes à un dur esclavage »²⁹¹.

²⁸⁹ [Anonyme], « André Gide e gli antropofagi », *La Fiera letteraria*, III, 10, 6 mars 1927, p. 6. « [...] ha detto Gide, la maggior parte di quelle tribù indigene, pur essendo antropofaghe, sono gentilissime. L'accoglienza che esse hanno fatta a Gide è stata piena di cortesia, talché egli pensa che basta conquistarsi appena un poco la loro confidenza per non avere sorprese di sorta. Quale lo scopo del film? – è stato chiesto a Gide – « Semplicissimo: presentare la Bellezza. Invece di compiacerci a fotografare degli esseri deformi o strani per bruttezza o anomalie noi abbiamo avuto cura – ha dichiarato André Gide – di scegliere tipi atti a documentare la grande bellezza di quelle razze. E ci siamo riusciti. Alcune donne negre hanno dei corpi armoniosi e saldi come bronzo; e non è questa una delle ultime seduzioni che ci offrono gli antropofagi ». Insomma, l'arte negra di cui si fa ancora gran consumo a Parigi, dopo il libro e il film di André Gide subirà ancora un notevole rialzo nella borsa delle mode letterarie e pittoriche parigine ».

²⁹⁰ Cf. Concetto Pettinato, « L'annata letteraria francese », *La Stampa*, LXII, 2, 3 janvier 1928, p. 3. « Quest'anno, contrariamente alle abitudini, i francesi hanno però viaggiato molto. Oltre alla scoperta della Norvegia fatta da Maurizio Bedel, vanno ricordati il *Voyage au Congo* e il *Retour du Tchad* con cui Andrea Gide ha rumorosamente richiamata l'attenzione dei suoi connazionali sulle deficienze gravi dell'opera colonizzatrice della Francia nell'Africa Equatoriale, nonché consumata definitivamente la propria perdita nell'opinione dei lettori francesi benpensanti ».

²⁹¹ [Anonyme], « La lotta contro la schiavitù », *La Stampa*, LXIII, 198, 20 août 1929, p. 4. « Il celebre scrittore francese André Gide, [...] al ritorno da un suo viaggio in Africa, scrisse un libro, *Voyage au Congo*, che, un paio d'anni fa, suscitò impressione e discussioni vivacissime. In esso erano citati casi di sevizie, incendi, stragi, per costringere al lavoro obbligatorio ed era riportato il seguente giudizio di un indigeno: « la causa di tutto ciò è la compagnia forestiera Shanga-Oubangui, che col suo monopolio di caucciù e con la complicità dell'amministrazione locale, riduce tutti gli indigeni ad una dura schiavitù ». Les propos du témoin sont tirés de *Voyage au Congo*, SV, p. 399n.

L'auteur de l'article reporte aussi la suite du témoignage de l'indigène, qui explique les conditions de travail et de salaire imposées par les compagnies. Malgré l'objectif apparent de l'esclavage, l'auteur de *La Stampa* vise surtout à attaquer la France ; en soulignant le rôle joué par les industriels français, l'auteur envisage que « ces hommes [...] seront vaincus, malgré leur pouvoir rusé, par un idéal supérieur d'humanité chrétienne²⁹² ». Cet humanitarisme apparent, adressé à la France en ignorant toute autre situation similaire, y compris celle des colonies italiennes, devient une arme politique. Sur le front opposé, on situe un autre article de Concetto Pettinato qui, en revanche, n'apprécie pas la posture de Gide, qu'il accuse de faiblesse face à la mission civilisatrice de l'Occident : « alors qu'en Abyssinie Rimbaud se redécouvrait l'allié des civilisés contre les barbares [...] Gide au Congo est encore l'allié des barbares contre les civilisés et entame un procès contre la France colonisatrice²⁹³ ». Les œuvres africaines de Gide seront à nouveau à l'honneur en 1935, lors de ses prises de position sur l'invasion italienne de l'Éthiopie.

Dès 1932, avec la publication des *Pages de journal (1929-1932)*, Gide prend position en faveur de la Russie soviétique²⁹⁴. L'adhésion de Gide au communisme est âprement critiquée par les quelques journaux italiens la mentionnent. L'attention de la presse italienne, notamment, est attirée par les pages parues dans *La Nrf* du 1^{er} juillet et du 1^{er} septembre : l'annonce de l'adhésion de Gide au communisme est donnée en Italie dans les premiers jours de septembre 1932. Un entrefilet anonyme dans *La Stampa*, intitulé « Gide bolscevico », reporte même un passage des *Pages de Journal* traduit en italien :

Vorrei gridare ad altissima voce la mia simpatia per l'Unione delle Repubbliche Socialiste dei Soviet e che la mia voce sia ascoltata, ha la sua importanza. Vorrei vivere abbastanza per vedere la riuscita di questo enorme sforzo: esito che io auguro con tutta l'anima, ed al quale vorrei poter collaborare: vedere, cioè, quel che può dare uno Stato senza religione,

²⁹² *Ibidem*. « Questi uomini [...] saranno vinti, malgrado il loro subdolo potere, da un'idea superiore di umanità cristiana ».

²⁹³ Concetto Pettinato, « Il caso Gide », *La Nazione*, LXXII, 252, 23 octobre 1930, p. 3, *Id.*, *La Stampa*, LXIV, 252, 23 octobre 1930, p. 3, *Id.*, *Il Mattino*, XXXIX, 253, 24-25 octobre 1930, p. 3. « Mentre in Abissinia Rimbaud si riscopriva alleato dei civilizzati contro i barbari [...] Gide al Congo rimane l'alleato dei secondi contro i primi, e istituisce freddamente il processo della Francia colonizzatrice ».

²⁹⁴ Il n'adhérera pas officiellement au parti communisme ni à l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires fondée par Aragon, mais exprimera par des nombreuses déclarations son appui à l'idéologie, notamment dans une optique d'opposition aux fascismes. Gide présidera également des réunions et participera à *Commune*, la revue de l'association.

una società senza freni. La religione e la famiglia sono le peggiori nemiche del progresso²⁹⁵.

La traduction contient une modification du texte source assez significative. Là où Gide écrit : « Voir ce que peut donner un État sans religion, une société sans famille », l'auteur de l'entrefilet traduit « *uno Stato senza religione, una società senza freni* ». Le traducteur supprime la comparaison entre la religion et la famille en tant que cages, respectivement, de l'État et de la société. Il veut souligner qu'une société sans religion serait « sans freins », vouée au désordre et à l'anarchie. Par la suite, le rédacteur de *La Stampa* instaure un lien entre l'« immoralisme », l'homosexualité et l'adhésion au communisme.

L'attitude spirituelle d'André Gide, qui vise à corroder tout principe de moralité individuelle et sociale, a trouvé son débouché naturel dans le bolchevisme. [...] Du moment que Gide voit dans l'abolition de la famille et dans la suppression de la religion le progrès le plus grand, évidemment il est prêt pour le bolchevisme. Et ce n'est pas seulement un slogan, cette remarque d'un écrivain de l'*Ordine*²⁹⁶ : « l'inversion sexuelle amène souvent à l'inversion du sens national ». L'auteur de *Corydon* nous en donne une nouvelle démonstration²⁹⁷.

Ces années de la critique gidienne sont marquées par la superposition des plans éthique, moral et politique, afin de présenter Gide au grand public comme un concentré des maux de l'Europe. La réaction de la presse italienne suit, comme il est souvent le cas, la réaction de la presse française²⁹⁸. Nous remarquons pourtant quelques lectures plus approfondies du rapprochement de Gide au communisme ; c'est le cas de Giansiro Ferrata qui, dans *Solaria*, voit dans ce rapprochement une conséquence naturelle de l'universalisme de Gide :

L'homme de Gide a toujours présenté les caractères nécessaires, même si insuffisants, d'une société « collectiviste » [...] au contraire de l'homme capitaliste, qui est d'autant

²⁹⁵ [Anonyme], « André Gide bolscevico », *La Stampa*, LXVI, 213, 7 septembre 1932, p. 3.

²⁹⁶ L'auteur fait référence probablement à *Reaction pour l'ordre*, revue réactionnaire étroitement liée à *Latinité* et à l'Action Française.

²⁹⁷ [Anonyme], « André Gide bolscevico », *La Stampa*, LXVI, 213, 7 septembre 1932, p. 3. « *L'atteggiamento spirituale di Andrea Gide, diretto a corrodere ogni principio di moralità individuale e sociale, ha trovato il suo logico sbocco nel bolscevismo. [...] Poiché Gide vede nell'abolizione della famiglia e nella soppressione di ogni religione il più grande progresso, la sua maturità per il bolscevismo è evidente : ma non è forse solo un motto di spirito il commento di uno scrittore dell'Ordine che osserva : "l'inversione sessuale conduce spesso al l'inversione del senso nazionale". L'autore di Corydon ce ne fornisce una nuova prova* ».

²⁹⁸ Dans le numéro de septembre 1932 de *Le Opere e i giorni*, par exemple, un rédacteur anonyme reporte la réaction de François Mauriac dans *L'Echo de Paris*.

plus sûr de soi qu'il accumule des biens, Lafcadio, Bernard, Édouard sont d'autant plus sûrs d'eux que leur effort quotidien a un sens universel et terrestre²⁹⁹.

Avec un degré de profondeur garanti aussi par la distance temporelle, environ deux ans après la parution des *Pages de Journal*, Ferrata remarque dans les personnages de Gide des caractères qui expliquent la virée idéologique de leur créateur : ils portent en eux le sentiment d'une utilité universelle et collective, ils n'agissent pas pour eux-mêmes, mais, plus en général, pour l'équilibre du monde. Les articles concernant l'adhésion de Gide au communisme sont tout de même peu nombreux : l'événement ne rencontre pas, évidemment, l'intérêt de la presse sous le fascisme.

2.3.5.2. *La guerre d'Éthiopie (1935) : un conflit aux enjeux européens*

La première occasion d'un véritable affrontement entre les journaux italiens et Gide politique est la guerre d'Éthiopie ; à la suite de l'accident de Welwel³⁰⁰, la tension dans la région est très haute et, à la date de la déclaration de guerre de la part de Mussolini, plusieurs journalistes internationaux ont déjà rejoint la zone pour suivre les opérations, comme la correspondance de Gide elle-même le démontre³⁰¹. Ce grand intérêt peut être expliqué par des motivations psychologiques : le conflit concrétise de fait le retour de la guerre en Europe après la catastrophe de la Première Guerre. Une lettre de Dorothy Bussy est clarificatrice en ce sens : en septembre 1935, elle écrit à Gide qu'elle va bientôt partir pour le sud «à moins qu'à ce moment-là Signor Mussolini n'ait déclaré guerre à l'Europe³⁰²» ; en déclarant la guerre à l'Éthiopie, Mussolini entre en conflit avec la Société des Nations, et se met, de fait, contre les puissances qui ont décidé les sorts de l'Europe après la Première Guerre. Le conflit engendre une vague de réactions de la part

²⁹⁹ Giansiro Ferrata, « Appunto su *Pages de Journal* d'André Gide », *Solaria*, IX, 4, juillet-août 1934 (publié le 31 mars 1935), p. 94. « L'uomo di Gide ha sempre contenuto accenni necessari, anche se insufficienti, d'una società "collettivista" [...] contrariamente all'uomo di tono capitalista, che è più convinto quanto più accumula, Lafcadio, Bernard, Edouard sono più convinti quanto più il loro impiego di forze quotidiano abbia un senso universale e terrestre ».

³⁰⁰ Ou « Ual Ual » ; c'est le nom du poste colonial italien attaqué par des troupes éthiopiennes le 23 novembre 1934. Cet épisode constitue le *casus belli* du conflit. La déclaration de guerre de Benito Mussolini date du 3 octobre 1935.

³⁰¹ Cf., par exemple, une lettre de Gide à Pierre Herbart du 7 juillet 1935 : il dit que Jeff Last est parti se faire accréditer pour un journal hollandais et propose à Herbart de l'accompagner comme accrédité de *Marianne*, Fondation Catherine Gide.

³⁰² Lettre de Dorothy Bussy à André Gide du 7 septembre 1935, *Corr. Bussy*, II, p. 589-590.

des intellectuels européens et suscite un vif débat en France³⁰³. Même si, comme d'habitude, Gide n'intervient que très timidement³⁰⁴, sa prise de position est remarquée par les journalistes italiens³⁰⁵, qui le contestent durement. Nicola Moscardelli, par exemple, considère ce conflit comme une mission civilisatrice, une solution pour ces « malheurs » des peuples africains que Gide stigmatisait dans son *Journal*³⁰⁶ ; par conséquent, l'opposition de Gide serait une hypocrisie : « pour quelle raison, donc, André Gide rejoint-il ceux qui considèrent que les maux de l'Éthiopie sont une fatalité face à laquelle il faut se résigner ? André Gide devrait recevoir chez lui une copie du rapport que l'Italie a présenté à Genève. Il l'a bien mérité³⁰⁷ ». Moscardelli essaie d'égaliser l'attaque militaire italienne avec les réflexions de Gide sur l'intervention des Européens en Afrique

³⁰³ Un jour après le début des opérations, le 4 octobre 1935, Henri Massis publie dans trois quotidiens français le manifeste « Pour la défense de l'occident et la gloire de l'Europe », qui exprime le soutien d'une soixantaine d'intellectuels français à l'agression italienne, en s'opposant à toute sanction contre l'Italie. La réaction ne se fait pas attendre : le jour suivant, 5 octobre, un contre-manifeste paraît dans *Le Populaire*, organe du parti socialiste, sous le titre de « Réponse au manifeste des intellectuels fascistes ». Dans ce court article d'environ une demi-colonne, un groupe d'intellectuel dénonce les contenus du Manifeste, en affirmant qu'il « abuse étrangement de l'amitié du peuple français pour le peuple italien, ainsi que de la notion d'Occident et de celle d'intelligence » (cf. *Le Populaire*, XVIII, 4619, 5 octobre 1935, p. 2). Au cours du mois suivant le débat prend envergure ; l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture délibère son opposition au Manifeste de Massis. Nous rappelons l'intervention d'André Malraux : La culture occidentale dont vous entendez maintenir le prestige dans le monde, le monde l'ignore. L'Occident, pour lui, c'est tout ce qui n'est pas vous. [...] pour tous les autres, vous savez bien que la France ce n'est pas Racine, c'est Molière ; ce n'est pas Joseph de Maistre, c'est Stendhal ; ce ne sont pas les poètes fascistes de Napoléon III, c'est Victor Hugo ; ce n'est aucun de vos onze académiciens signataires, c'est André Gide et c'est Romain Rolland (« Réponse aux intellectuels inventés par M. Massis », discours prononcé le 4 novembre 1935 paru dans *Vendredi* 8 novembre 1935, p. 3).

³⁰⁴ Gide ne mentionne pas la guerre dans son *Journal* ; il n'est pas parmi les signataires du contre-manifeste, mais parmi ceux qui « le texte précédent leur ayant été communiqué, [...] ont tenu à solidariser avec lui » (cf. *ibidem*). Encore une fois, Gide cède à son idiosyncrasie pour les prises de position définies, mais exprime tout de même son désaccord.

³⁰⁵ Souvent il est considéré comme l'un des signataires du contre-manifeste, cf. Nicola Moscardelli, « Domando la parola », *L'Italia che scrive*, XVIII, 12, décembre 1935, p. 305 : « Quei pochissimi giornali nostri i quali hanno fugacemente accennato al contro-manifesto degli intellettuali francesi, ed hanno lanciato qualche frecciata contro uno dei maggiori firmatari, voglio dire André Gide, hanno perduto un'occasione per confutare Gide, e gli altri, con le parole di Gide. Tralasciamo di ricordare che Gide è l'autore di un *Voyage au Congo* : apriamo invece le sue *Pages de Journal* [...] ».

³⁰⁶ Moscardelli cite notamment un passage du *Journal* du 14 février 1932 : Gide, ayant visionné un documentaire sur le Congo et le Cameroun, décrit sa détresse face aux malheurs des peuples africains. De ces malheurs, « l'industrie de l'homme en a su réduire un grand nombre, en réduira d'autres encore, de ces "fatalités" qui apparaissent inéluctables d'abord », *JII*, p. 349.

³⁰⁷ Nicola Moscardelli, « Domando la parola », *L'Italia che scrive*, XVIII, 12, décembre 1935, p. 306. « Perché dunque egli, André Gide, si è messo in testa o in coda a coloro i quali ritengono che i mali etiopici siano una fatalità di fronte alla quale bisogna rassegnarsi? André Gide dovrebbe ricevere a domicilio, raccomandata, una copia di quel volume documentario che l'Italia presentò a Ginevra. Se la merita ».

coloniale ; en citant, dans la suite de son article, *Voyage au Congo*, sans en dire plus sur le contenu, Moscardelli laisse au lecteur le doute sur les véritables positions de l'auteur français à ce sujet.

D'ailleurs, la mise en accusation de l'hypocrisie française est une constante du discours officiel entre la fin de 1935 et le début de 1936 ; nous citons l'exemple de Piero Bargellini, qui reprend la comparaison avec Rimbaud : « [Rimbaud] laissa la poésie pour s'enrichir grâce aux fusils qu'il vendait aux Abyssins autour de 1896. Mais Rimbaud [...] était plus honnête de ses descendants [...] il ne vendait pas des fusils pour des fins humanitaires et politiques, il les vendait pour s'enrichir³⁰⁸ ». L'accusation d'hypocrisie se superpose à celle de faiblesse face à l'histoire, qui se relie à la vision décadente de la France. En parcourant le premier numéro de janvier de *La Nrf*, Pietro Bargellini s'indigne que « toute la littérature [...] sans religion et immorale se soit révoltée, à travers ses majeurs et misérables représentants, contre l'Italie catholique et fasciste³⁰⁹ ». Bargellini accuse la revue, qui d'après lui est le refuge de la décadence française, de mettre en acte une « campagne anti-italienne³¹⁰ » : « Depuis plusieurs mois déjà, des proustiens, des gidien, et d'autres ordures semblables bouillonnaient sous les pages denses et savonneuses de la *Nouvelle Revue française*, mais dans le premier numéro du 1936 la méfiance envers l'Italie devient haine³¹¹ ». La colère face aux prises de position des intellectuels français vire ensuite à l'antisémitisme, contre « le riche [...] juif [...] André Suarès, avec un article ignoblement diffamatoire contre l'Italie³¹² » et « un autre juif salonard : Julien Benda³¹³ », entre autres ; quant à Gide, il est le « protecteur caché³¹⁴ », le chef du groupe. La contradiction présumée entre le *Voyage au Congo* et les positions de

³⁰⁸ Piero Bargellini, « Schiamazzo in salotto », *Il Frontespizio*, VIII, 1, janvier 1936, p. 1. « Egli lasciò la poesia per arricchirsi col commercio dei fucili che vendeva, intorno al 1896, agli Abissini. Ma Rimbaud [...] era più onesto dei suoi discendenti [...] egli non vendeva i fucili per ideali umanitari e politici : li vendeva per arricchire ».

³⁰⁹ *Ibidem*. « Tutta la letteratura [...] areligiosa e immorale si è rivolta, nei suoi massimi e miserabili rappresentanti, contro l'Italia cattolica e fascista ».

³¹⁰ *Ibid.*, p. 2. « Campagna antitaliana ».

³¹¹ *Ibidem*. « Già da diversi mesi, proustiani, gidiani e simile lordura ribollivano sotto le dense e saponose pagine della *Nouvelle Revue française*, ma nel primo numero del 1936 la diffidenza contro l'Italia diventa livore ».

³¹² *Ibidem*. « Il ricco [...] e ebreo [...] André Suarès, con un articolo ignobilmente diffamatorio contro l'Italia ». La référence au judaïsme est à souligner : si les lois raciales ne sont promulguées en Italie qu'en 1937, le discours officiel vise déjà à fomentier la haine antisémite.

³¹³ *Ibid.*, p. 3. « Un altro ebreo salonnar [sic] : Julien Benda ».

³¹⁴ *Ibid.*, p. 2. « Nume nascosto ».

Gide sur la guerre en Éthiopie, finalement, est exemplifiée avec un sarcasme lugubre et morbide dans une rubrique qui se voudrait satire irrévérente, dans *La Stampa* de Turin. L'auteur, sous le pseudonyme de « L'Osservatore », consacre un entrefilet à l'existence de la pratique de relier les livres en peau humaine ; après avoir donné une série d'exemples anciens présumés, il affirme : « de nos jours la peau humaine est encore utilisée, mais très rarement. On a pu voir un exemplaire numéroté de *Voyage au Congo* d'André Gide, entièrement relié avec la peau d'une négresse³¹⁵ ».

Le rôle de Gide en tant que personnalité publique et commentateur politique est toujours présent dans la presse italienne ; il touchera son sommet après le voyage de Gide en Russie.

2.3.5.3. Le Retour de l'U.R.S.S. et les Retouches : *abjure et rétractation*

Si l'adhésion de Gide au communisme était passée inaperçue, la parution de *Retour de l'U.R.S.S.*, en revanche, suscite l'attention et la faveur de la presse italienne. Entre le 15 novembre et le 20 décembre 1936, une dizaine d'articles paraissent au sujet des nouvelles positions de Gide ; certains félicitent Gide pour son changement de camp, d'autres lui reprochent ses choix passés. Gide « a rompu les liens avec la Russie. La route de Moscou pour lui a été la route de Damas³¹⁶ », annonce *La Stampa* en première page. Cinq jours plus tard, le quotidien turinois propose un compte rendu plus approfondi, qui met en valeur la déception de Gide face à un régime qui n'est que « tsarisme renforcé³¹⁷ ». *Le opere e i giorni* propose un entrefilet titré « *André Gide non è più comunista* » (« André Gide n'est plus communiste ») qui commente, sur un ton lapidaire, « mieux vaut tard que jamais³¹⁸ » alors que d'autres journaux rendent compte de l'ouvrage de Gide de façon

³¹⁵ L'Osservatore [?], « Piccolo calibro », *La Stampa*, LXX, 156, 1^{er} juillet 1936, p. 3. « Ai giorni nostri la pelle umana è ancora utilizzata, ma molto raramente. Si è potuto vedere un esemplare numerato di *Viaggio al Congo* di André Gide, rilegato interamente della pelle di una negra ».

³¹⁶ [Anonyme], « La delusione di Gide reduce da Mosca », *La Stampa*, LXX, 273, 15 novembre 1936, p. 1. L'entrefilet rend compte de l'article d'André Rousseaux paru dans *Le Figaro* le jour précédent (*Le Figaro littéraire*, 14 novembre 1936). « Ha rotto i ponti con la Russia. La via di Mosca è stata per lui la via di Damasco »

³¹⁷ [Anonyme], « L'atto di accusa di Gide. Profonda eco in Francia – Il regime sovietico “zarismo rinforzato” », *La Stampa*, LXX, 277, 20 novembre 1936, p. 3. « Zarismo rinforzato ».

³¹⁸ [Anonyme], « Commenti e Notizie di lettere », *Le Opere e i Giorni*, XV, 12, 1^{er} décembre 1936, p. 49-60. « Meglio tardi che mai ».

plus détaillée³¹⁹; un entrefilet dans *Il Nuovo Giornale* de Florence annonce que Gide « sera jugé par défaut devant un tribunal littéraire présidé par Alexis Tolstoï³²⁰ ». Cependant, quelques critiques précisent aussi que leur position face à Gide n'a pas changé : *Il Corriere della sera* souligne le lien entre les positions communistes de Gide et ses attitudes anticonformistes, voire immorales³²¹. Vasco Pratolini dans *Il Bargello* invite à ne pas voir dans l'écrit de Gide un désaveu du communisme, en rappelant que, en tête de l'ouvrage, Gide affirme que, malgré tout, ses convictions sont intactes. Pratolini, de son côté, craint que le *Retour de l'U.R.S.S.* ne devienne plutôt « une critique constructive du bolchevisme³²² ».

Cette vague d'intérêt se poursuit tout au long de 1937, notamment dans les quotidiens, qui touchent le grand public. *La Stampa* conduit une véritable campagne de diffamation de l'image internationale de l'Union soviétique à travers les déclarations des écrivains qui, après Gide, ont exprimé leur dissidence³²³. Filippo Burzio, l'une des voix critiques les plus attentives à André Gide dans la rédaction du quotidien turinois, publie un article d'opinion sur l'Union soviétique en citant Gide en soutien de ses thèses³²⁴; Mario Casotti, dans *L'Italia*, loue l'évolution de Gide, qui était « progressiste et, jusqu'à hier,

³¹⁹ Cf. E. M. [?], « Ritorno dai soviet. Riconversione di Gide? », *L'Ambrosiano*, XV, 286, 2 décembre 1936, p. 3 ; Nino Bolla, « Il malinconico ritorno di Gide dalle ideologie del paradiso sovietico », *Il Mattino*, XLV, 292, 8 décembre 1936, p. 3.

³²⁰ [Anonyme], « André Gide sarà processato da un tribunale letterario », *Il Nuovo giornale*, XXX, 302, 10 décembre 1936, p. 3. « Sarà giudicato in contumacia da un tribunale letterario presieduto da Alexis Tolstoï ». Cf. également [Anonyme], « Processo letterario a Mosca contro Andrea Gide », *La Stampa*, LXX, 302, 19 décembre 1936, p. 3.

³²¹ Cf. Pànfilo [Giulio Caprin], « Il fu comunismo di Gide », *Il Corriere della Sera*, LXI, 297, 13 décembre 1936, p. 3. L'article souligne, au passage, le silence des quotidiens de gauche face à ce revirement de l'écrivain.

³²² Vaspra [Vasco Pratolini], « Il Gide redento », *Il Bargello*, IX, 8, 20 décembre 1936, p. 3. « Una costruttiva critica bolscevica ».

³²³ Un entrefilet signale, notamment, la parution de *Mea Culpa* où Louis Ferdinand Céline « mette ancora più crudamente di Gide il dito sulla piaga » ([Anonyme], « Dopo Gide L.F. Céline pubblica il mea culpa », *La Stampa*, LXXI, 3, 3 janvier 1937, p. 1). Ensuite, *La Stampa* présente au public italien les articles de Roland Dorgelès, correspondant de Moscou pour le quotidien de droite *L'Intransigeant*, cf. [Anonyme], « Mosca vista da Dogelès », *La Stampa*, LXXI, 14, 16 janvier 1937, p. 3. Le quotidien se pousse jusqu'à la recherche de témoins directs ; il publie un entretien de Paolo Zappa avec Nicola Jurov, émigré russe, qui raconte sa fuite de l'U.R.S.S. et les restrictions aux libertés personnelles dans son pays. Le journaliste affirme avoir cherché longtemps, entre Paris, Bruxelles et Genève, et que le nom de Jurov lui a été fait par Céline (cf. Paolo Zappa, « La legge degli ostaggi », *La Stampa*, LXXI, 154, 30 juin 1937, p. 5).

³²⁴ Filippo Burzio, « Profeti d'oggi. Conclusioni sul marxismo », *La Stampa*, LXXI, 82, 6 avril 1937, p. 3.

proche du bolchevisme³²⁵ ». D'autres comptes rendus paraissent, encore, dans *Il Meridiano di Roma*³²⁶, dans *Echi e commenti*³²⁷, ainsi que dans *Nuova Antologia*³²⁸ et dans *L'Ambrosiano*³²⁹ ; mais, depuis leur parution au cours de l'été, ce sont désormais les *Retouches* au *Retour de l'U.R.S.S.* qui font la une. L'avis sur ce deuxième texte est plus partagé : certaines critiques y voient une rétractation de l'abjure contenue dans *Retour de l'U.R.S.S.*³³⁰, alors que d'autres soulignent les éléments de continuité avec le premier témoignage³³¹. En 1937, une traduction partielle et remaniée de *Retour de l'U.R.S.S.* paraît sous un titre évocateur : *Nella Russia, dopo tutto quel sangue / «fallimento... miseria... terrore... » / ha scritto A. Gide « difensore dell'U.R.S.S. »*³³². Les fragments de texte sont choisis et traduits par le père jésuite Francesco Pellegrino qui, à l'époque encore très jeune, deviendra un personnage de premier plan de la cour papale. Bien évidemment, ce recueil partiel et savamment coupé vise à souligner l'horreur du monde soviétique en s'appuyant sur les propos de Gide. Dans tous ces textes, Gide est cité comme le premier écrivain ayant dénoncé la réalité de l'Union soviétique : nous pouvons affirmer que la parution de *Retour de l'U.R.S.S.*, savamment présentée, constitue un tournant de la propagande de la presse italienne autour du communisme. D'autre part, elle alimente l'intérêt pour l'œuvre de Gide. En 1937, Carlo Bo affirme que le communisme

³²⁵ Mario Casotti, « Gide, l'U.R.S.S. e la pedagogia », *L'Italia*, XXVI, 55, 5 mars 1937, p. 3. « Progressista e fino a ieri bolscevizzante ». L'article se concentre notamment sur la problématique de la pédagogie en Union soviétique ; Gide décrit d'un œil favorable le système de l'éducation en Russie, tout en critiquant ses résultats. Casotti se réjouit de cette opinion nuancée de Gide. Le même journaliste consacrera également un article à la parution des *Retouches*, en se penchant, cette fois, sur l'indignation de Gide à propos des inégalités entre les classes sociales (Mario Casotti, « Gide, i Ritocchi e lo stomaco sovietico », *L'Italia*, XXVII, 93, 20 avril 1938, p. 3).

³²⁶ [Anonyme], « Gide sfortunato », *Meridiano di Roma*, II, 15, 11 avril 1937, p. 5.

³²⁷ Nicola Coco, « Un pellegrino di Mosca : André Gide », *Echi e commenti*, XVIII, 12, 25 avril 1937, p. 356-358.

³²⁸ Mario Sertoli, « La strage dei letterati nell'U.R.S.S. », *Nuova Antologia*, LXXII, 1589, 1^{er} août 1937, p. 293-304.

³²⁹ Pietro Croci, « Lettera da Parigi », *L'Ambrosiano*, XVI, 276, 19 novembre 1937, p. 3.

³³⁰ Cf., par exemple, A. V., « *Retouches* di Gide », *Meridiano di Roma*, II, 34, 22 août 1937, p. 5 : « non si tratta di ritocchi, ma di autentiche ritrattazioni ». Giannino Marescalchi (« I paladini di Francia », *L'Orto*, VII, 5-6 septembre 1937, p. 265-272), de son côté, souligne que les *Retouches* contiennent l'expression de l'espoir que Gide conserve envers le projet soviétique.

³³¹ Cf., par exemple, G. Sommi Picenardi, « Due scrittori davanti ai sovietici », *La Vita italiana*, XXV, 294, 15 septembre 1937, p. 283-291 : *Retour de l'U.R.S.S.* et *Retouches* sont des « volumetti di sconfessione del bolscevismo ».

³³² Rome, SDA, 1937. Un compte rendu anonyme du volume paraît dans *Civiltà Cattolica*, LXXXVIII, 2086, 15 mai 1937, p. 379-380.

de Gide a empêché l'étude des dernières évolutions de sa poétique, et qu'il faudra plutôt dépasser le discours politique pour retourner à la lecture de ses œuvres³³³.

2.3.5.4. *Écrire une thèse sur Gide sous le fascisme : la correspondance inédite avec Giancarlo Vigorelli*

À la fin des années Trente, les jeunes retournent à lire les œuvres de Gide, qui fait son entrée à l'Université, avec la thèse de Giancarlo Vigorelli (1913-2005). En 1938, le futur journaliste et critique, proche du milieu de l'hermétisme, soutient son mémoire de fin d'études (*tesi di laurea*), sous la direction du professeur Luigi Sorrento (1884-1953) devant un jury de l'Université Catholique du Sacré Cœur de Milan. Il s'agit du premier travail universitaire concernant la vie et l'œuvre de Gide, conçu et achevé dans un contexte politique et culturel fortement défavorable, en raison duquel le travail restera inédit³³⁴. En revanche, en 1938, Vigorelli entame une correspondance avec André Gide. Les lettres de Gide n'ont pas été trouvées, les lettres du jeune Vigorelli, inédites et conservées par la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, constituent un témoignage poignant de la situation de la culture italienne au seuil de la Deuxième Guerre et des conditions de réception de la littérature française et d'André Gide en particulier. En revanche, nous n'avons pas pu repérer, pour l'instant, les lettres de Gide.

Dans la première lettre que nous avons pu consulter, datée du 5 avril 1938, Vigorelli, en train d'écrire sa thèse, illustre à son célèbre correspondant ce qu'il pense de son œuvre, en exposant le projet du volume : « depuis un an, avec quelques interruptions, je travaille à un livre autour de votre Œuvre et, ici en vacance sur le cap, j'espère le terminer. [...] Je me suis révolté contre ces critiques qui mettent l'accent sur votre inquiétude³³⁵ ». Vigorelli souhaite proposer une nouvelle analyse de l'œuvre et de la pensée de Gide, un regard d'ensemble sur l'auteur, qui suit le parcours de Gide à rebours, des derniers ouvrages aux premiers. Vigorelli vise à souligner l'harmonie d'ensemble de l'œuvre de

³³³ Carlo Bo, « Vecchia nota su Gide (aggiornata) », *Il Frontespizio*, IX, 1, janvier 1937, p. 69-76.

³³⁴ Un résumé de la thèse ne sera publié qu'à la fin de la période fasciste, dans le recueil d'essais de Vigorelli *Eloquenza dei sentimenti*, Florence, Edizioni di Rivoluzione, 1943, p. 13-28. La thèse intégrale est conservée dans les archives de l'Université Catholique.

³³⁵ Lettre de Giancarlo Vigorelli à André Gide, 5 avril 1938, BLJD, γ 843.1. « Da un anno, con interruzioni, lavoro a un libro sulla vostra opera e qui in vacanza sul capo spero di finirlo. [...] Mi sono ribellato a quei critici che mettono l'accento sulla vostra inquietudine ».

Gide, qui l'empêche de « distinguer nettement [...] les œuvres de jeunesse des œuvres de la maturité³³⁶ ». L'ensemble de l'œuvre de Gide se structurerait comme une série d'anneaux concentriques, avec l'auteur au centre. Après avoir exposé ses idées critiques, Vigorelli tient à rassurer Gide sur la fidélité de son public italien ; il souhaite particulièrement

[...] vous dire qu'en Italie, du moins, il y a un jeune (et, avec moi, mon très cher ami Carlo Bo – qui vous a toujours présenté honnêtement – en suscitant, lui et moi, la rage de Papini, Soffici,...) qui regarde vers vous avec loyauté et confort. Ici on n'en peut plus ! J'ai 25 ans. Ici, on ne peut pas écrire : et puis [*mot illisible*], j'écirai et ce sera la réponse la meilleure. Le livre sur vous ne traite pas de politique (même pas lorsque je parle des livres sur l'U.R.S.S.), mais seulement d'art, de beauté. Mais, en filigrane, il y a toute la défense et le soutien à votre dernier message. Et qui sait si mon livre va passer la censure. Sinon, je le traduirai en français³³⁷.

Vigorelli parle aussi au nom de Carlo Bo et des jeunes écrivains qui animent, à Florence, les milieux les plus avancés de la littérature italienne, autour de l'hermétisme, qui travaillent pour proposer une alternative à la culture officielle. Il est conscient des risques liés à la situation politique et sait que, pour son mémoire, il a choisi un sujet dangereux. La suite de l'échange démontre que l'attitude prudente du critique était largement justifiée.

La lettre suivante, datée du 21 novembre, peu après la soutenance de Vigorelli, nous confirme que Gide a répondu à cette première missive³³⁸ ; Vigorelli lui annonce l'achèvement de ses études et le succès de sa soutenance ; ses propos nous offrent un panorama très clair de la situation culturelle de l'Italie.

³³⁶ *Ibidem*. « [...] non ho avuto nessun piano prefisso a scriverlo : è, vuol essere, un dialogo franco e sereno – e grato. O se piano c'è è questo solo : mi sono rivolto, per così dire, dalle ultime alle prime *Nourritures* (una ricerca à rebours) e con questo risultato: che c'è un tal gioco di armonia che quasi non riesco a far netta (e non è possibile) distinzione tra le opere giovanili e della maturità – se non una distinzione di anelli ».

³³⁷ *Ibidem*. « [...] dirvi che in Italia almeno c'è un giovane (e con me il mio carissimo Carlo Bo – che vi ha sempre onestamente presentato – suscitando, io e lui, le rabbie di Papini, Soffici, ...) che guarda a voi con lealtà – e conforto. Qui non se ne può più! Ho 25 anni. Scrivere qui non si può: e poi [*mot illisible*] scriverò e sarà la più bella risposta. Anche il libro su Voi non lo conduco da e su terreni politici (neppure parlando dei libri sull'U.R.S.S.) ma solo di arte, di bellezza. Però, sottovoce, tutta la difesa, e concordia, per il vostro ultimo messaggio. E chissà se il mio libro passerà la censura. Se no, lo traduco in francese ».

³³⁸ Cf. Lettre de Giancarlo Vigorelli à André Gide, 21 novembre 1938, BLJD, γ 843.2 : « Monsieur André Gide, grazie della sua risposta del 15 agosto ».

Le livre – sur votre Œuvre – que je vous annonçais, est achevé. J’ai écrit les dernières pages pendant la « Semaine de la Tchécoslovaquie³³⁹ » et c’était le seul exutoire et le remède partiel. J’ai soutenu mon mémoire le 27 octobre et la discussion a été très vive. Mon directeur a refusé de discuter du dernier chapitre, celui sur le commun[isme], mais, finalement, j’ai eu 110 points « summa cum laude ». Maintenant, il est question de la publication, et qui sait si je vais y arriver. Ici on ne peut presque plus parler des Français – et des étrangers en général. Mann, Dos Passos et tous les Américains, et les Allemands, beaucoup d’Anglais et de Français sont interdits, séquestrés. Pour avoir consacré un article au *Journal* de Green, j’ai eu des ennuis. Mes amis et moi sommes attaqués dans les journaux parce que nous citons Baudelaire. Et, dans les écoles, hier les professeurs ont reçu une communication qui les oblige à parler de Pétrarque « guerrier » (!)³⁴⁰. Dans trois mois, ensuite, il y aura le « nettoyage libraire » : c’est-à-dire que l’on va publier la liste des auteurs *permis* et *interdits*. Mais, peut-être, j’arriverai à faire passer mon étude. Je l’espère³⁴¹.

Vigorelli demande ensuite à Gide des précisions bibliographiques et lui exprime son souhait de le rencontrer à Paris ou en Italie ; mais il se rend compte très vite que la situation politique et culturelle est en train de s’aggraver. Dans sa lettre suivante, il affirme qu’il ne pourra pas se rendre en France, car il n’a pas reçu son passeport. Il raconte à Gide le suicide de l’éditeur Formiggini, suite à la promulgation des lois raciales, en mettant l’accent sur la condition tragique de la culture italienne et en lui assurant, pourtant, son amitié³⁴². On retrouve le même ton écœuré dans une lettre du 28 décembre suivant, contenant les vœux de Vigorelli pour le Nouvel An ; encore une fois, le critique

³³⁹ Vigorelli fait référence à l’occupation de la Tchécoslovaquie de la part d’Hitler, finalisée entre la fin de septembre et octobre 1938.

³⁴⁰ Vigorelli fait probablement référence à une communication du ministre Bottai du 19 novembre 1938. En revanche, il ne mentionne pas l’objet principal de cette communication, qui annonce l’exclusion des enseignants de religion ou d’origine juive de l’école italienne, dans le cadre des lois raciales qui, au cours de 1938, avaient empêché progressivement aux citoyens d’origine juive l’accès à la vie publique.

³⁴¹ *Ibidem*. « Il libro – sulla sua opera – che le annunciavo è finito. Ho scritto le ultime pagine durante la « settimana della Cecoslovacchia » ed è stato l’unico sfogo e in parte il rimedio. Ho discusso la tesi il 27 ottobre, e fu discussione animatissima. Il relatore rifiutò di discutere l’ultimo capitolo, quello sul comun., ma alla fine ho riportato punti 110 « summa cum laude ». Ora è questione della pubblicazione, e chissà se riuscirò. Qui non si può quasi più parlare di francesi – e stranieri. Mann, Dos Passos e tutti quanti gli americani, e i tedeschi, molti inglesi e francesi vietati, sequestrati. Per avere scritto un articolo sul *Journal* di Green ho avuto noie. Sui giornali, io e qualche amico siamo attaccati perché citiamo Baudelaire. E nelle scuole, ai professori, ieri è venuta una circolare, dove si obbliga a parlare di Petrarca « guerriero » (!). Fra tre mesi poi si farà la « bonifica libraria » : cioè si pubblicherà la lista degli autori *permessi* e *proibiti*. Ma, forse, riuscirò a far passare il mio studio. Spero ».

³⁴² Cf. la lettre de Giancarlo Vigorelli à André Gide, 5 décembre 1938, BLJD, γ 843.3 : « E va male. L’altro ieri l’editore Formiggini, di Roma, si è gettato giù dalla Ghirlandella (Ghirlandina, *ndr*), la torre più alta di Modena. Forse sopprimono l’unico giornale letterario che eravamo riusciti a far vivere. Helas! Ma perdoni questi sfoghi : non vorrei con queste amarezze scemare il suo desiderio di venire in Italia. Oh, se possibile venga, venga! Sì, e troverà (oso queste parole [...]) troverà un amico ».

italien évoque la crainte de la censure³⁴³. De l'ouvrage sur Gide il ne sera plus question jusqu'en février 1939, lorsque Vigorelli répond à une lettre qui, probablement, lui demandait des nouvelles de la publication.

Je n'ai pas encore répondu, pardonnez-moi, à votre très gentille lettre du 1^{er} janvier. [...] Mais ici, chaque jour, la tournure des événements me décourageait et me faisait honte. Et comment espérer encore de vous rencontrer ? [...] On est encore loin de la parution de mon livre. [...] En mars ou avril, peut-être (c'est-à-dire, s'il passe la censure), j'en publierai un chapitre dans notre première revue littéraire, *Letteratura*, et sur un quotidien. Avec quelques amis, je suis en train de préparer un petit hommage pour vos 70 ans. J'ai vu la préface à Shakespeare. [...] Ici, on a expulsé du parti Ungaretti, Bontempelli – et d'autres. Pourrai-je avoir, en mai, le *Journal* ; ou sera-t-il interdit ici ?³⁴⁴

Si dans *Letteratura* il n'y a pas de traces de l'étude, Vigorelli publiera effectivement en novembre 1939 un article qui porte le titre « Per i 70 anni di André Gide », dans la revue *Prospettive* de Curzio Malaparte ; il s'agit du deuxième article de Vigorelli au sujet de Gide³⁴⁵. Dans cette demi-page, Vigorelli annonce le soixante-dixième anniversaire de l'écrivain et la parution du *Journal* dans la « Pléiade ». Il souligne l'importance de l'œuvre de Gide pour la littérature italienne ainsi que sa propre vision, qui tend à dépasser la perception de Gide comme un « cas », comme un « problème ». Il propose, au contraire, de lire son œuvre comme une opération complexe et totale de nouvelle proposition morale :

Je ne voudrais pas reprendre le discours abusé de son influence. Tout le monde connaît la place qu'il occupe en ces années. Et nous n'avons jamais diffusé l'Œuvre de Gide comme un « vice » [...]. Justement, il est facile de démontrer que le discours le plus courant à

³⁴³ Cf. la lettre de Giancarlo Vigorelli à André Gide, 28 décembre 1938, BLJD, γ 843.4 : « Non ho più il coraggio di dirle di venire in Italia data la situazione. Quantunque ho ancora gioia di sperarlo. Non voglio importunare con le mie lettere. Ma accolga il mio devoto augurio per l'Anno Nuovo, per il suo 70esimo. [...] P.S. Una mia lettera di circa 20 giorni fa, le è giunta? Chiedo solo come notizia, non vorrei sia stata sequestrata ».

³⁴⁴ Lettre de Giancarlo Vigorelli à André Gide, 27 février 1939, BLJD, γ 843.5 : « Non ho ancora risposto, e perdoni, alla sua lettera così gentile del 1° gennaio. [...] Ma ogni giorno, qui, la piega degli avvenimenti mi toglieva il coraggio, mi metteva in vergogna. E come sperare ancora in un nostro incontro? [...] Del mio libro, la pubblicazione è ancora lontana [...] a marzo o aprile, forse (cioè se non ci sarà censura) pubblicherò un capitolo nella prima nostra rivista letteraria « Letteratura » e su un giornale. Con alcuni amici, vado già preparando un piccolo omaggio per il 70° anno. Ho visto la préface a tutto Shakespeare. [...] Qui hanno espulso dal partito Ungaretti, Bontempelli – e altri. Potrò avere, a maggio il *Journal* : o qui sarà proibito ? ».

³⁴⁵ Giancarlo Vigorelli avait déjà consacré à Gide un article en 1935, dans le quotidien catholique *L'Italia* ; il s'agissait d'une analyse du compte rendu du débat à l'union pour la vérité donné par *La Nrf*, cf. Giancarlo Vigorelli, « Processo a Gide », *L'Italia*, XXIV, 194, 14 août 1935, p. 3.

propos de son influence ne prend en compte que les aspects les plus marginaux de son Œuvre, – toujours le même « cas Gide ». Par contre, ceux qui ont su ou qui ont pu [...] ouvrir un dialogue avec Gide sur Gide ne se sont sûrement pas arrêtés aux scandales apparents de ses pages : au contraire, ils ont assumé l'ensemble de son Œuvre (au sens évangélique) comme un « scandale ». Nous reconnaissons tous les mérites de ses pages – justement parce que Gide, dans tout jeu de hasard et de danger, n'a jamais cessé d'être une âme³⁴⁶.

Par ces propos Vigorelli refuse toute critique moralisante. Au contraire, il propose de lire l'œuvre de Gide comme une occasion de réflexion et de changement de route, d'élaboration d'une nouvelle morale : elle est « scandaleuse » tout comme l'était l'Évangile. Cette valeur dérive de l'engagement de Gide en première personne, qui est toujours « une âme », un esprit engagé, un individu qui se met en jeu. Le dernier témoignage de l'échange entre Gide et Vigorelli date de 1948 et démontre que la correspondance entre les deux écrivains, bien que perdue, s'est maintenue au fil des années³⁴⁷.

³⁴⁶ Giancarlo Vigorelli, « Per i 70 anni di André Gide », *Prospettive*, III, 9, 15 novembre 1939, p. 21. « Non vorrei riprendere un discorso così abusato, della sua influenza. Quale posto tenga definitivamente in questi nostri anni, e per gli altri, siamo qui tutti a saperlo. E noi non siamo mai stati a divulgare Gide come un “vizio” [...]. Il discorso appunto che solitamente circola sulla sua influenza, facile è dimostrare come è solo rivolto sui margini impropri della sua opera, – è il solito “caso Gide”. Invece chi ha saputo, chi ha potuto [...] aprire un dialogo con Gide su Gide non si è certo fermato agli scandali parventi della sua pagina : ma ha assunto l'intera sua opera (proprio nella misura evangelica) come uno “scandalo”. Riconosciamo le intere risorse della sua pagina – appunto perché Gide, in ogni gioco di occasioni e pericoli, non ha mai cessato di essere un'anima ».

³⁴⁷ Cf. la lettre de Giancarlo Vigorelli à André Gide, 7 juillet 1948, BLJD, γ 843.6 : Vigorelli invite Gide à Amalfi, de la part du réalisateur Roberto Rossellini, qui prendra en charge le déplacement (« Rossellini – ed io – vi aspettiamo ad Amalfi! »). Vigorelli contribua au scénario du film de Roberto Rossellini *La macchina ammazzacattivi* (1952). Le tournage du film, sur la Côte Amalfitaine, commença en 1948 (cf. *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2014*, Milan, Baldini&Castoldi, 2013). Gide ne se rendra pas à ce rdv.

3. André Gide classique, décadent, moderne

Après cet aperçu diachronique de la réception de Gide entre les deux guerres, nous allons approfondir dans ce chapitre les lignes critiques esthétiques appliquées à l'œuvre de l'auteur, telles qu'elles ressortent de la lecture des articles. Les catégories esthétiques d'avant la guerre sont encore valables en cette deuxième période, même si elles ne font pas forcément référence aux mêmes caractères et valeurs. Bien évidemment, la perception de Gide varie énormément selon les différentes critiques et les différentes revues. Cependant, nous essaierons dans ce chapitre d'analyser de façon transversale les caractères esthétiques de la réception, en partant des mots des critiques plutôt que de l'orientation des revues.

3.1. Horizons d'attente et lectures critiques

Comme Adolfo Franci l'affirme en 1919, après la fin des hostilités le monde de la culture peut retourner à ses travaux et «réordonner» ses pensées¹ qui ont subi une interruption de quatre ans. Cette interruption permet un regard distancié sur la littérature d'avant la guerre, de distinguer les écrivains de valeur et les «impressions hâtives motivées seulement par notre jeunesse [...] accoutumée à exprimer des jugements un peu superficiels²». Le nom d'André Gide figure, pour Franci, parmi «les hommes qui comptent pour nous [...] en leur compagnie le chemin sera moins difficile et plus joyeux³». Il attribue à Gide un rôle de guide de la nouvelle littérature : «Aujourd'hui, lorsque de nombreux artistes français sont morts dans leur chair ou dans leur poésie, Gide demeure l'un des rares dont nous pouvons attendre encore quelques surprises⁴». Si Franci vise à souligner l'actualité de Gide, son opinion ne fait pas l'unanimité.

Comme nous le verrons, Gide est considéré, à la fois, classique et romantique, dépassé et moderne, mais la dichotomie fondamentale au niveau esthétique est le partage entre

¹ Cf. Adolfo Franci, « André Gide », *I libri del giorno*, II, 4, avril 1919, p. 199 : « Ora che la guerra può dirsi finita possiamo tornare al pensiero delle cose nostre, [...] e a mettere un po' d'ordine nelle idee che sembravano essersi arrestate quattro anni or sono ».

² *Ibidem*. « Avventate impressioni che trovano una scusa solo nella nostra giovinezza un po' aspra abituata a trinciar giudizi un po' superficiali ».

³ *Ibidem*. « Gli uomini che soli contano per noi [...] In loro compagnia sappiamo che il cammino sarà meno arduo e più lieto ».

⁴ *Ibid.* p. 201. « Oggi che molti artisti di Francia son morti alla carne o alla poesia, Gide resta uno dei pochissimi dai quali possiamo aspettarci ancora qualche sorpresa ».

ceux qui soulignent le côté subjectiviste⁵ de Gide et ceux qui, au contraire, le considèrent un auteur excessivement rationnel et froid.

Dans ses études sur la réception de la littérature française en Italie, Anne-Rachel Hermetet affirme que « les interventions critiques mettent en évidence un horizon d'attente bien défini, fondé sur des qualités d'analyse, d'ordre, de clarté référées au classicisme et aux Lumières⁶ ». Hermetet s'interroge sur l'existence et la consistance d'un *esprit français*, une notion qui semble se former à la lecture des articles italiens de l'entre-deux-guerres. Elle remarque que cette notion, qui est « avant tout, une construction française⁷ », fait référence aux concepts de « ordre, clarté, mesure, raison, c'est-à-dire aux valeurs du classicisme plus pur et du cartésianisme⁸ ». Ces notions occupent le discours culturel français, déclinées de façon différente selon les cas : *La NRF*, où ces notions s'accompagnent d'une profondeur d'analyse psychologique et d'une importance des sentiments humains, sera un moyen primaire de diffusion de l'*esprit français* en Italie⁹. L'autre côté de la médaille de l'*esprit français* est l'excès d'intellectualisme, souvent reproché aux écrivains français¹⁰ ; comme l'affirme Hermetet, « le cartésianisme est le cadre qui définit la production française, mais qui dévoile aussi ses limites conceptuelles et esthétiques¹¹ ». À côté de ces caractères, l'*esprit français* se complète d'une référence récurrente aux moralistes du XVII^e siècle ; Hermetet évoque à ce sujet l'exemple de la réception de Jacques Chardonne, mais la lecture des articles sur Gide nous démontre encore plus vivement la coprésence de ces deux aspects, le côté cartésien et le côté

⁵ Il est important d'observer que, à l'intérieur de la première catégorie, très nombreux sont les écrivains qui reprochent à Gide un excès d'individualisme et une vision trop personnelle, ce qui le rapprocherait des courants dits des « *novecentisti* » ; cependant, la revue 900 de Massimo Bontempelli ne cite jamais Gide.

⁶ Anne-Rachel Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Une étude de réception (1919-1943)*, p. 197.

⁷ Anne-Rachel Hermetet, « I critici italiani e l'*esprit français*, dai rondisti ai solariani », *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, Edoardo Esposito (éd.), Lecce, Pensa MultiMedia, 2004, p. 38. « Anzitutto una costruzione francese ».

⁸ *Ibidem*. « Ordine, chiarezza, misura, ragione, ai valori cioè del classicismo più puro e del cartesianismo ».

⁹ Cf. *ibid.*, p. 39 : « Mi pare che, nella maggior parte dei casi, i critici italiani hanno in mente *La Nrf* quando trattano di letteratura francese e, soprattutto, quando cercano di definire il “tipicamente francese” ».

¹⁰ Benedetto Croce, par exemple, affirmait : « La grande e gloriosa tradizione intellettualistica del popolo che ha primeggiato nella scolastica e ha creato il cartesianismo, lo ha reso poco disposto a intendere i problemi della fantasia, dell'intuizione e dell'arte », *La Critica*, XVIII, 1915, p. 483, cité par Carlo Pellegrini, « Gli scrittori francesi nella critica di Benedetto Croce », *Da Constant a Croce*.

¹¹ Anne-Rachel Hermetet, « I critici italiani e l'*esprit français*, dai rondisti ai solariani », *op. cit.*, p. 41. « Il cartesianismo appare dunque chiaramente come il quadro che definisce la produzione francese ma che rivela anche i limiti concettuali ed estetici di essa ».

moralisateur ou, dans le cas de Gide, « immoralisateur ». Cet horizon d'attente, d'après Hermetet, concerne également l'influence de *La Nrf* sur le débat italien autour du roman :

La Nrf propose surtout des exemples dans le débat autour du roman. On sait que le genre est en crise en Italie au début du XX^e siècle. Les lecteurs italiens privilégient dans *La Nrf* les œuvres relevant de ce qu'on pourrait appeler « classicisme moderne », c'est-à-dire une interprétation contemporaine d'un courant perçu comme éminemment français¹².

Si les Italiens semblent souvent souligner le côté classique des écrivains *NRF*, en oubliant, minimisant ou excusant des caractères encore romantiques ou d'autres qui les rapprochent de la modernité, comme leur caractère fragmentaire et autobiographique, ainsi que leur intérêt pour l'analyse psychologique, cette posture ne doit pas être généralisée. Si une partie de la critique s'attend effectivement à retrouver ces qualités « traditionnelles » dans la littérature française, une autre partie, guidée notamment par la jeune génération active aux années Trente, voit dans la littérature française un exemple de modernité et de renouveau qui intègre les caractères qu'on vient de citer et d'autres, issues de la période décadente et des expérimentations d'avant la guerre. La réception d'André Gide entre les deux guerres doit être analysée à la lumière de ce double horizon d'attente : une partie des critiques considère Gide comme un représentant de cet « esprit français » résumé par Anne Rachel Hermetet ; d'autres, considèrent qu'il trahit cet esprit et condamnent ses œuvres en tant que « décadentes » ; une troisième ligne, en revanche, accueille les œuvres de Gide comme une voie à suivre en direction de la « modernité¹³ », une catégorie critique qui, comme nous le verrons, est encore très débattue.

Ce schéma de réception se reflète particulièrement dans le débat sur le roman. La narrative française occupe les premières places parmi les lectures des Italiens dans tous les domaines, autant dans le domaine grand public¹⁴ que dans le domaine littéraire plus élevé. En essayant d'établir les « Canons italiens de la littérature française¹⁵ », Anne-Rachel Hermetet souligne que « le roman est le genre littéraire de loin le plus

¹² Cf. Anne-Rachel Hermetet, *La Nouvelle Revue française de Jean Paulhan (1925-1940 et 1953-1968)*, op. cit., p. 53.

¹³ Encore une fois, nous préférons le terme de « modernité » à celui de « modernisme » pour éviter la confusion avec le modernisme catholique.

¹⁴ Cf. Michele Giocondi, *Lettori in camicia nera. Narrativa di successo nell'Italia fascista*, Messine-Florence, D'Anna, 1978.

¹⁵ Titre du chapitre V de Anne-Rachel Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Une étude de réception (1919-1943)*, p. 197.

commenté¹⁶ » et remarque une préférence des Italiens pour le « roman français traditionnel ». Même si, comme elle le souligne, il n'existe pas « une forme canonique du roman français, à l'aune de laquelle on évalue les différentes œuvres¹⁷ », Hermetet rappelle que les critiques contemporains inscrivent le roman français de l'entre-deux-guerres « dans une tradition qui remonte à la Princesse de Clèves¹⁸ » et qui met surtout en valeur l'aspect de l'analyse psychologique. En ce sens, Hermetet souligne le rôle joué par Giovanni Battista Angioletti, commentateur de la littérature française pour *La Fiera letteraria*, qui « propose une vaste sélection de romans accessibles à un large public », ainsi qu'une réflexion autour des « notions d'eupéanisme et de modernité littéraire¹⁹ ». Angioletti est très sceptique face aux expérimentations contemporaines : d'après lui, « le roman français par excellence est le roman d'analyse psychologique, qui se rattache, dans le meilleur des cas [...] à la tradition des moralistes classiques. Les tentatives d'expérimentation stylistiques ne sont qu'un moment destiné à être dépassé²⁰ ». Psychologie, introspection, précision d'analyse et clarté sont sûrement des éléments qui reviennent dans les attentes des critiques italiens vis-à-vis du roman français. Comme Hermetet le remarque, la mise en valeur des caractères « traditionnels » du roman français équivaut à un refus du décadentisme²¹.

Cependant, si une partie de la critique apprécie le roman « traditionnel », qui réunit la clarté classique à l'analyse psychologique, et souhaite revenir au « grand roman » français, dont Flaubert est le représentant le plus apprécié²², une autre partie conteste le côté d'analyse psychologique, en tant que signe de la décadence du genre romanesque. Nous rappelons par exemple les propos de Guido Cantini, selon lequel « le roman aussi est en décadence²³ » ; il se lance contre « les “romans biographiques” infinis, qui se

¹⁶ Anne-Rachel Hermetet, *ibid.*, p. 206.

¹⁷ *Ibid.*, p. 211.

¹⁸ *Ibidem*. Hermetet cite André Maurois et Jacques Chardonne comme les principaux représentants de cette tradition.

¹⁹ *Ibid.*, p. 208.

²⁰ *Ibid.*, p. 209. Hermetet remarque la même posture en Aldo Capasso, qui refuse les expérimentations de *La Nrf*.

²¹ Cf. Anne-Rachel Hermetet, « I critici italiani e l'esprit français, dai rondisti ai solariani », *op. cit.*, p. 44. « Quando si pone in rilievo la sobrietà della prosa, la chiarezza dell'espressione, si prende anche posizione contro il decadentismo e i suoi eccessi ».

²² Cf. par exemple Mario Bonfantini, « Flaubert contemporaneo », *La Stampa*, LXIV, 283, 28 novembre 1930, p. 3.

²³ Guido Cantini, « Romanzi biografici », *La Stampa*, LXIII, 5, 5 janvier 1929, p. 3. « Anche il romanzo è in decadenza ».

multiplient partout en Europe²⁴ », en critiquant justement la nouvelle attention à la réalité : « épuisement de la fantaisie, ou tendance générale à une forme de roman, pour ainsi dire, plus “concrète” ? Notre époque, aussi réaliste, ne s’intéresse plus aux créatures imaginaires ?²⁵ ». Nous rappelons également les propos de Giuseppe Ravegnani qui superpose toute tendance d’analyse psychologique à l’influence des littératures étrangères et choisirait la fin du roman italien plutôt que son évolution sous cette influence²⁶.

Finalement, une troisième position doit être prise en compte, notamment au cours des années Trente : les jeunes critiques liés à la revue *Solaria* dépassent l’horizon d’attente « traditionnel », en démontrant un grand intérêt pour les aspects les plus expérimentaux et modernes du roman français, au niveau de la forme tout comme au niveau du questionnement autour de la morale. Ils ne s’attendent plus seulement à retrouver dans le roman français « une image rassurante de la littérature et du monde » qui « s’inscrit dans le discours de restauration qui domine la scène littéraire italienne dans l’Entre-deux guerres²⁷ » ; au contraire, ils regardent avec intérêt et curiosité aux expérimentations qui tournent autour de *La Nrf* en tant que modèles d’un possible renouveau du roman italien²⁸. La réception d’André Gide doit être analysée à la lumière de ces horizons, dans le double sens de réponse aux attentes et de trahison, ainsi qu’à la lumière des nouvelles propositions avancées par la jeune génération aux années Trente.

Les différentes visions que la critique italienne exprime au sujet de Gide sont liées à son « ambiguïté », un caractère déjà problématisé avant la guerre. Au fil des années, cette ambiguïté désoriente les critiques à propos de la collocation esthétique de l’écrivain et de ses choix moraux. Giovanni Battista Angioletti attribue ce caractère à l’appartenance nationale, en reprochant aux écrivains français contemporains de rendre impossible l’identification de groupes stylistiques : « l’impossibilité [...] d’une division claire entre classiques et romantiques ; le manque [...] de foi et de culture communes a laissé comme

²⁴ *Ibidem*. « Gli infiniti “romanzi biografici” che pullulano in ogni parte d’Europa ».

²⁵ *Ibidem*. « Esaurimento della fantasia, o generale tendenza ad una forma di romanzo, diciamo così, più “concreta” ? La nostra epoca, così realistica, non vuol forse più saperne di creature immaginarie ? ».

²⁶ Giuseppe Ravegnani, « Discorso sopra Brocchi », *La Stampa*, LXI, 13, 15 janvier 1927, p. 3.

²⁷ Anne-Rachel Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Une étude de réception (1919-1943)*, p. 221.

²⁸ Cf., entre autres, Luigi Tonelli, *Alla ricerca della personalità. Saggi di critica militante*, Milan, Modernissima, 1923 : il souhaite le renouvellement du roman italien, en donnant l’exemple de la « littérature de démobilisation » de *La Nrf* (l’expression est de Ramon Fernandez) ; le recueil d’essais contient aussi l’article sur *Les Caves du Vatican* cité dans ces pages.

seul terme de confrontation l'*ingéniosité*²⁹ ». Mais cet outil individuel, selon Angioletti, ne suffit pas à créer des œuvres dignes de rester jusqu'à la postérité. Si, avant la Première Guerre, l'ambiguïté était surtout un caractère positif et un signe de richesse, après la guerre elle est de plus en plus perçue comme un caractère négatif au niveau esthétique et moral.

Au cours de l'entre-deux-guerres, le conflit entre le décadentisme et le classicisme, ainsi que la définition de la modernité, empiètent sur le plan moral, d'autant plus que de nombreux écrivains, en suivant le besoin de retour à l'ordre qui suit la Première Guerre, se rapprochent de la religion catholique. Le repli moralisant de la critique italienne est très bien exemplifié par un article que Francesco Bernardelli consacre à Dostoïevski à l'occasion du cinquantenaire de sa mort. Bernardelli se penche sur les aspects moraux de son œuvre en observant que : « le bien et le mal sont égaux et indifférents face à son optimisme ou à son désespoir : les prostituées et les assassins lui sont chéris comme des enfants. Toute distinction morale, toute hiérarchie de l'esprit est annulée³⁰ ». À l'époque contemporaine, affirme-t-il, il est nécessaire de revenir sur les analyses de Dostoïevski et « opposer aux excès de sa position spirituelle, mais surtout à ceux de ses épigones, une sagesse ancienne et classique³¹ ». Bernardelli envisage de reconduire l'œuvre de Dostoïevski dans un cadre de mesure morale, en affirmant que, malgré sa profonde connaissance de l'homme, « il n'a pas du tout saisi le caractère fondamentalement et entièrement éthique de l'enseignement divin³² ». Ce regard moralisant est symptomatique du nouveau climat d'après la guerre et, avec la montée au pouvoir du fascisme, ce côté moralisant qui touche le milieu littéraire et critique s'alourdit ultérieurement.

En 1936, dans *Il Frontespizio*, le problème du rapport art-morale est d'ailleurs posé de façon explicite : « est-il licite (c'est à dire, est-il chrétien et est-il une action d'artistes), lorsqu'on donne un jugement artistique sur une œuvre d'art, formuler des accusations ou

²⁹ Giovanni Battista Angioletti, « Nuova letteratura francese », *La Fiera letteraria*, II, 48, 28 novembre 1926, p. 5. « L'impossibilità [...] di una netta divisione tra classici e romantici ; la mancanza [...] di fede e coltura comuni hanno fatto sì che l'unico termine di paragone sia l'*ingegno* ».

³⁰ Francesco Bernardelli, « Dostojevskij (nel cinquantenario della morte) », *La Stampa*, LXV, 34, 8 février 1931, p. 3. « Bene e male sono eguali e indifferenti al suo ottimismo o alla sua disperazione : le prostitute e gli assassini gli sono cari e dolci come i fanciulli. Ogni distinzione morale, ogni gerarchia dello spirito è annullata ».

³¹ *Ibidem*. « Opporre agli eccessi non tanto della sua posizione spirituale, quanto dei suoi epigoni, un'antica e classica saggezza ».

³² *Ibidem*. « Gli è totalmente sfuggita la precisa, fondamentale eticità dell'insegnamento divino ».

des louanges sur des thématiques bien plus sérieuses, comme la religiosité ou la mentalité de l'œuvre ?³³ ». La réponse est en faveur d'un regard moral sur le domaine artistique, mais les deux domaines ne peuvent pas se superposer parfaitement. Après avoir cité le propos de Gide selon lequel « c'est avec les beaux sentiments qu'on fait de la mauvaise littérature³⁴ », l'auteur de l'article contourne le problème en affirmant que, tout simplement, sans moralité il ne peut pas y avoir des œuvres d'art, car les hommes immoraux n'ont rien d'humain et, par conséquent, ne peuvent pas créer. Même sans en arriver à ces extrêmes, il est clair que le jugement moral occupe un rôle de plus en plus central dans la critique littéraire entre les deux guerres. Ce nouveau regard investit de façon prépondérante la réception de Gide ; qu'il soit considéré, comme un « moraliste », un « immoraliste » ou un « moraliste du diable », le rapport entre la littérature et la morale est un élément de première importance. Les regards scandalisés par son homosexualité se mélangent aux propos sur une nouvelle décadence de la littérature française ; avec la montée au pouvoir du fascisme, la pruderie morale se mélange à une posture esthétique machiste, qui donne une nouvelle vigueur à ces positions.

De plus, il faut considérer l'influence de la religion catholique : Antoine Fongaro affirme que « ce n'est pas le fascisme en tant que pouvoir politique qui s'oppose au succès de l'œuvre de Gide, mais bien la culture même d'une société dont le traditionalisme et le conformisme sont solidement structurés et qui s'enracine profondément dans le catholicisme³⁵ ». Cependant, comme Fongaro lui-même le précise par la suite, il ne faut pas exagérer l'importance du catholicisme dans la mauvaise réception de Gide ; au contraire, « l'évangélisme de Gide, son tourment plus ou moins religieux, sa "ferveur" avaient tout pour séduire les catholiques³⁶ », qui expriment souvent une attitude de « compréhension amoureuse³⁷ ». En général, les critiques catholiques regardent favorablement la vague de retour au catholicisme de la part des écrivains français, comme l'explique Don Giuseppe De Luca, dans *Il Frontespizio* : « au jour d'aujourd'hui, un catholique préfère lire en français [...] la littérature française

³³ Mastrimbriglia [?], « Spulciature », *Il Frontespizio*, VIII, 1, janvier 1936, p. 12. « È lecito (è Cristiano, cioè, ed è da artisti), nel portare giudizio artistico su un'opera d'arte, uscirsene con incolpazioni o esaltazioni su temi assai più gravi, quali la religiosità e la mentalità dell'opera? ».

³⁴ Dostoievski, Paris, Plon, 1923, p. 196.

³⁵ Antoine Fongaro, *Bibliographie de Gide en Italie*, op. cit., p. 30.

³⁶ *Ibid.*, p. 20.

³⁷ Cette expression, reproposée par Antoine Fongaro, est de Carlo Bo, « Schegge », *L'Italia*, XXIV, 105, 2 mai 1935, p. 3.

contemporaine montre, comme nulle autre, le phénomène curieux du retour des intellectuels au Christ³⁸». Ces intellectuels, qui ont dépassé la phase des avant-gardes, se sont rapprochés à la religion et la figure du Christ, alors que la population est en train de s'en éloigner, de perdre la foi. Le retour au catholicisme est souvent étroitement lié, sur le plan esthétique, à un retour aux formes classiques de l'écriture ; il fait donc partie de ce « retour à l'ordre », de cette tentative de reconstruire le monde après la catastrophe de la guerre. Quant à Gide, une partie des critiques catholiques essaient de le ramener dans leur camp, en mettant en valeur son parcours religieux. À cette fin, ils invitent les lecteurs à regarder au-delà de l'immoralité apparente de ses propos :

Nous ne nions pas l'art de Gide et sa puissance. Il suffit de savoir lire, pour comprendre qu'il est un écrivain de première classe ; il suffit d'observer un peu le monde des jeunes les plus éveillés pour se rendre compte des énormes ravages qu'il accomplit. Nous ne voulons pas nier non plus que, chez Gide, certaines théories et observations rudes ne correspondent pas à sa pensée profonde, et cela arrive plus souvent qu'on ne le pense ; mais il les prononce, et ce sont les phrases que les « perroquets flatteurs » apprennent par cœur et reprennent jusqu'à la débilité. Et elles sont terriblement anti-chrétiennes et inhumaines. [...] Gide est un chrétien de nature, qui fait ce qu'il peut (et il ne peut pas tout faire) pour se déchristianiser ; du moment qu'il est sans doute sincère, dans cet échec trouve origine la mélancolie qui souvent le prend à la gorge, ainsi que l'accent ascétique qu'il porte dans la nature (intelligence et chair) et la puissance de son emprise sur les âmes chrétiennes³⁹.

De l'autre côté, par contre, de nombreux auteurs liés au monde catholique expriment un refus moraliste de ses choix biographiques, qu'ils lient à son identité protestante et à une attitude esthétique romantique. La réception catholique résulte fortement influencée par la critique catholique française.

³⁸ Ireneo Speranza [Don Giuseppe De Luca], « Tre cattolici e un preteso ugonotto », *Il Frontespizio*, III, 9, septembre 1931, p. 8. « Un cattolico, oggi come oggi, prova più piacere a leggere francese [...]. La letteratura francese di oggi mostra, come nessun'altra, il fenomeno curioso del ritorno a Cristo degl'intellettuali ». Il rend compte, notamment, de trois ouvrages catholiques contemporains qu'il apprécie : François Mauriac, *Souffrances et bonheurs du chrétien* (Grasset, 1931), Charles Du Bos, *Extraits d'un journal : 1908-1928* (R.A. Corrèa, 1931), Hilaire Belloc, *Essays of a catholic layman in England* (Londre, Sheed and Ward, 1931).

³⁹ *Ibidem*, p. 9. « Non siam noi a negare l'arte di Gide e la sua potenza. Basta saper leggere, per capire che è scrittore di razza; basta seguire un po' il mondo dei giovani più desti, per accorgersi delle vaste devastazioni che opera. Nemmeno vogliam negare che in Gide, assai più spesso che non paia, certe crudità di teorie e di osservazioni non sono il vero suo fondo ; però sono sue, e son quelle che i "pappagalli lusingatori" imparan prima a memoria e ricantano sino alla stupidità. E son tremendamente anticristiane e inumane. [...] Gide è un cristiano di natura che fa quello che può (e non può tutto) per scristianizzarsi ; di qui, dato che è certamente sincero, la malinconia che spesso lo prende alla gola; di qui, l'accento ascetico portato nella natura (intelligenza e carne) ; di qui la sua maggior potenza di presa sulle anime cristiane ».

En ce cadre, très peu de critiques s'opposent à cette superposition du plan moral et littéraire. Nous pouvons citer seulement un article de Raffaello Franchi qui, dans *Solaria* en 1926, défend les *Nourritures terrestres*, en affirmant le principe de l'autonomie de l'art ; l'œuvre de Gide est « un bijou littéraire qui sous-entendrait un reflet scabreux s'il ne partageait pas la lumière de la poésie incorruptible, et qui, de même qu'une pierre précieuse, au final ne trouve sa valeur que dans sa propre beauté⁴⁰ ». Quelques mois plus tard, Santino Caramella proteste dans *Il Baretto* : « nous n'avons pas pour Gide aucune curiosité de cancanier⁴¹ ». Ce n'est pas par hasard que les deux revues les plus proches de la littérature européenne essaient de reporter le discours sur un plan littéraire contre les préjugés moraux.

Nous allons maintenant analyser la réception de Gide en suivant les trois lignes que nous avons proposées : Gide est vu à la fois comme un représentant du classicisme français, comme un dernier produit du romantisme, ou comme un élément novateur sur la voie de la modernité. D'abord, nous allons analyser les critiques qui mettent en valeur les caractères classiques des œuvres de Gide ; ces critiques reconduisent Gide à un horizon d'attente « traditionnel », tel que Anne-Rachel Hermetet le définissait ; il est donc souvent rapproché à l'équilibre classique français, mais aussi à la froideur et à l'intellectualisme. Ce rapprochement amène certains critiques à considérer les œuvres de Gide comme des « écrits à thèses », ce qui reconduit le discours sur le plan de la morale : ils reprochent à Gide de diffuser ses positions « immoralistes », au détriment de la moralité commune.

Deuxièmement, nous nous concentrerons sur la réception, beaucoup plus importante en de termes de quantité, de Gide en tant qu'écrivain romantique et décadent : pour de nombreux critiques, Gide trahit l'horizon d'attente. Ses œuvres sont perçues comme le fruit d'une posture esthétique de décadent fin de siècle, aggravée par une conduite immorale sur le plan biographique.

Ces deux visions, celle d'un Gide classique et celle d'un Gide romantique, s'intègrent parfois à l'intérieur du même discours critique, en s'organisant de façon chronologique :

⁴⁰ Raffaello Franchi, « I quaderni di Gide », *Solaria*, I, 5, mai 1926, p. 36. « Un gioiello letterario riflesato sì di un sottinteso scabroso se non dividesse la luce della poesia incorruttibile, ma che nello stesso tempo, al pari di una pietra preziosa, non ha, in fondo, alcun senso che non sia quello della propria bellezza ».

⁴¹ Uno dei Verri [Santino Caramella], « La giostra dei pugni. L'enigma di Gide », *Il Baretto*, III, 12, décembre 1926, p. 120. « Non sentiamo per Gide nessuna curiosità pettegola ».

les œuvres de jeunesse de Gide sont souvent considérées comme classiques, pour leur équilibre et pour leur ton lyrique, alors que les dernières œuvres sont considérées comme le reflet de la décadence des mœurs de l'écrivain, qui toucherait son sommet avec la parution de *Corydon* et des *Faux-monnayeurs*. Finalement, nous allons nous consacrer à la réception de Gide en tant qu'écrivain moderne, en partant de la redéfinition de ce terme. Nous allons enquêter notamment la réception de Gide en tant que phare du renouveau du roman européen dans les travaux de la jeune génération liée à la revue *Solaria*, qui mélange le discours sur le roman et le discours autour de l'Europe. Cette dernière vision naît successivement aux deux premières, mais les trois visions coexistent dans la critique italienne. Un exemple éclatant de leur coexistence et de leur dynamique est représenté par la réception des *Faux-monnayeurs*, que nous allons donc mettre en valeur à la fin de cette partie.

3.2. Gide classique, rationaliste, moraliste.

La littérature européenne après la Première Guerre est marquée par un besoin de retour à l'ordre qui s'exprime dans un retour aux classiques, en entendant par là une redécouverte des formes de la tradition littéraire nationale. Le débat français, qui vise à conjuguer le retour aux classiques et l'attention psychologique développée par le romantisme, aura une grande influence sur le débat italien. Dans le présent paragraphe, nous allons analyser les critiques italiens qui conduisent Gide à cette vision du classicisme, en reconnaissant en lui ces caractères d'intelligence et d'esprit moralisateur qui font partie de l'« esprit français ». Cette reconnaissance assume, assez souvent, un caractère négatif.

3.2.1. Gide classique

Les échos du débat français autour du classicisme arrivent en Italie et influencent le débat italien. L'idée de classicisme en tant qu'« art de pudeur et de modestie⁴² », qui conjugue les règles formelles à des contenus vivants et novateurs, se répand également dans la péninsule, notamment dans le milieu de la revue *La Ronda*⁴³. Giuseppe Ungaretti nous offre, en 1924, une définition de ce que, d'après lui, est le nouveau classicisme italien :

En ces dernières années, une idée très singulière du classicisme s'est diffusée en Italie. On n'entend pas, par-là, notre patrimoine littéraire, les bons textes [...] ni une interprétation de la réalité selon la tradition grecque et latine : on entend une idée particulière de la perfection. En pensant à Pétrarque, nous avons à l'esprit une expression admirable de la mesure, dans laquelle les différentes parties, en se modérant l'une l'autre, exultent. Ce n'est pas le degré d'humanité atteint, la philosophie qu'il contient, les vicissitudes qu'il représente, les procédés techniques, la prouesse de fantaisie, mais une lumière plus haute qui dérive de tout cela, le flottement de quelque chose d'ineffable qui nous ravit⁴⁴.

⁴² André Gide, *EC*, p. 283.

⁴³ Cf. Vincenzo Cardarelli, « Prologo in tre parti », *La Ronda*, I, 1, 1919, p. 5-6. « Il nostro classicismo è metaforico e a doppio fondo. Seguire a servirci con fiducia di uno stile defunto non vorrà dire per noi altro che realizzare delle nuove eleganze [...] E questo stimeremo essere moderni alla maniera italiana senza spatriarci ».

⁴⁴ Giuseppe Ungaretti, « Letteratura francese. Esordio », *Lo Spettatore italiano*, I, 1, 1^{er} mai 1924, p. 58. « In questi ultimi anni s'è diffusa in Italia un'idea assai singolare del classicismo. Non s'intende il nostro patrimonio letterario, i buoni testi [...] neppure un'interpretazione greco-latina della realtà: s'intende una particolare idea della perfezione. Pensando a Petrarca, si ha in mente un fatto mirabile di misura, nel quale le diverse parti, moderandosi a vicenda, esultano. Non il grado d'umanità raggiunto, la filosofia contenuta,

En opposition au romantisme décadent, le néoclassicisme italien propose une idée de « chasteté formelle », de pureté stylistique ; le manifeste de la revue précise : « nous avons hérité des romantiques un mépris rationnel pour la poésie *mythologique* [...]. Pour retrouver, à cette époque, un simulacre de chasteté formelle, nous aurons recours à toutes les illusions de la logique, de l'ironie, du sentiment, à toutes les astuces...⁴⁵ ». Ce néoclassicisme vise donc à s'éloigner du romantisme sur le plan de la forme, tout en restant fidèle à certaines des innovations du romantisme au niveau du contenu. Les caractères de la mesure et de l'équilibre seraient donc les éléments fondamentaux de ce nouveau classicisme, à côté de l'exemple des œuvres anciennes ou de la littérature italienne des origines. Si, vis-à-vis de cette tendance italienne à l'équilibre, la littérature française est vue souvent comme l'héritière du romantisme ou, du moins, comme le lieu d'un compromis entre classicisme et romantisme associé à une idée de décadence morale, le caractère classique des écrits gidiens est mis en valeur dans plusieurs périodiques.

En 1920, en rendant compte de *La Symphonie pastorale*, Arrigo Cajumi affirme que le texte est sobre et mesuré : il s'agit d'« un classicisme un peu minimaliste⁴⁶ ». La composition est très étudiée et construite, ce qui met en valeur les personnages et crée le sentiment du tragique, mais sans chuter dans le sentimentalisme. De la même manière, en 1922, Arnaldo Frateili remarque comment le rythme classique est entièrement naturel chez Gide et se distingue de la pure et simple application de règles de composition. D'après lui, l'œuvre de Gide est gouvernée par la seule loi du bon goût. « Chez Gide, le

la vicenda rappresentata, gli accorgimenti tecnici, la prodezza fantastica, ma un'alta luce che da tutto ciò emana, l'aleggio dell'inesprimibile che ci rapisce ».

⁴⁵ « Prologo in tre parti », *La Ronda*, I, 1, avril 1919, aujourd'hui in *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, op. cit., p. 102. « Dai romantici abbiamo ereditato un razionale disprezzo per la poesia mitologica [...] Per ritrovare, in questo tempo, un simulacro di castità formale ricorremo a tutti gli inganni della logica, dell'ironia, del sentimento, ad ogni sorta di astuzie... ». Daniela Baroncini observe que « Malgrado questa pretesa di modernità, il classicismo rondista resta essenzialmente sinonimo di eleganza formale e perfezione del mestiere, da riconoscere nell'esempio di Manzoni e Leopardi » (« Memoria : Il Classicismo », in *Il Novecento. Il secolo breve*, op. cit., p. 54). Les critiques de *La Ronda* proposent une vision de Gide plus liée au romantisme ; le caractère classique des écrits gidiens est mis en valeur par d'autres périodiques.

⁴⁶ Arrigo Cajumi, « Libri di cui si parla. Francia », *I libri del giorno*, III, 12, décembre 1920, p. 645. « Un classicismo un po' scarso ». En 1922, Cajumi se propose d'approfondir ultérieurement cette lecture, cf. Arrigo Cajumi, « Francia. H. de Régner. André Gide, *I libri del giorno*, V, 4, avril 1922, p. 204: « L'esame dei rapporti tra il cosiddetto neoclassicismo e il Gide mi tenta, prometto di riparlare quanto prima, trattando dei libri di Julien Benda ».

classicisme est une lucide et heureuse foi esthétique, rejointe plus par un instinct naturel qu'en montant les échelons de théories ordonnées. D'après lui, le classicisme en tant que résultat d'une réaction extérieure ne peut que produire des œuvres académiques et artificielles⁴⁷ ». Chez Gide, le style classique n'est pas le fruit d'une théorie esthétique, mais d'un « rythme intérieur », qui est donc présent dans l'ensemble de ses œuvres.

Au fil des années, sous l'influence du régime et de la culture catholique, la chasteté formelle du néoclassicisme italien empiète dans le domaine de la morale, en assumant un sens de chasteté et pureté tout court, en éloignant de fait les classicistes italiens des œuvres de Gide. En revanche, le côté classique de Gide sera mis en valeur à nouveau par Raffaello Franchi, en 1926, dans *Solaria*. Franchi creuse jusqu'aux racines de l'œuvre de Gide avec une recension des *Cahiers d'André Walter* et affirme que, sous l'apparence romantique, il s'agit d'une œuvre solidement classique⁴⁸.

Le témoignage le plus clair sur le caractère classique de Gide est celui de Sergio Solmi. En 1930, il définit Gide « un artiste singulier qui, grâce à la clarté d'un style formé sur les classiques, arrive à modérer la matière difficile et trouble de ses expériences morales⁴⁹ ». Quelques mois plus tard, dans un long essai qu'il consacre à Gide dans les pages de *La Cultura*, Solmi trace le parcours de Gide du symbolisme à un nouveau classicisme :

L'influence du symbolisme sur les premières œuvres Gide se réduit à un usage précieux d'un monde littéraire et formel [...]. Le développement successif [...], qui s'est fait en direction de ce classicisme dont Gide lui-même [...] est le théoricien et le supporteur, doit être considéré principalement comme une élimination progressive du résidu symboliste, vers une incarnation artistique plus directe de ses sujets⁵⁰.

⁴⁷ Arnaldo Frateili, « André Gide e le Caves du Vatican », *L'Idea nazionale*, XII, 202, 29 août 1922, p. 3. « Il classicismo è in Gide una lucida e felice fede estetica, raggiunta assai più per un naturale istinto che montando sui gradini di ordinate teorie. Per lui il classicismo come risultato di una reazione esteriore, non può condurre che ad opere accademiche o artificiali ».

⁴⁸ Cf. Raffaello Franchi, « I quaderni di Gide », *Solaria*, I, 5, mai 1926, p. 31-36.

⁴⁹ Sergio Solmi, « Anthologie des essayistes français contemporains », *Pègaso*, II, 1, janvier 1930, p. 126. « Un singolare artista, che tempera nella chiarezza d'uno stile formato sui classici la materia difficoltosa e trouble delle sue esperienze morali ».

⁵⁰ Sergio Solmi, « Saggio su André Gide », *La Cultura*, IX, vol. I, 9, septembre 1930, p. 747-748. « L'influenza del simbolismo si riduce dunque, nel primo Gide, all'uso un po' prezioso degli elementi di un mondo letterario e formale [...]. Il successivo sviluppo [...] operatosi nel senso di quella classicità di cui lo stesso Gide [...] si è fatto teorico e incitatore, deve intendersi principalmente come una progressiva eliminazione del residuo simbolista verso una più diretta incarnazione artistica dei suoi motivi ».

Ce nouveau classicisme gidien consiste, d'après Solmi, dans une reprise des thématiques classiques, notamment avec « les mythes ironiques du *Prométhée mal enchaîné* et de *Paludes*⁵¹ ». Nous allons revenir sur cet aspect de la réélaboration du mythe chez Gide, une thématique récurrente dans le discours des critiques italiens : au contraire de Solmi, la plupart des critiques ne reconduit pas cet aspect à un retour à la culture classique, mais à une dérive moderne aux caractères fortement négatifs. Sergio Solmi, en se situant pleinement dans l'horizon d'attente de la littérature française « traditionnelle », fait le lien entre la forme classique et les attitudes moralistes de l'œuvre de Gide. Il remarque que l'auteur vise « cette pureté en même temps abstraite et précise [...] apanage de la plus haute tradition classique française⁵² », mais il se concentre aussi sur ses préoccupations autobiographiques et morales. La nécessité de réunir ces deux éléments empêcherait Gide de développer une forme narrative longue : même si la carrière littéraire de Gide était un parcours en direction du roman, « objectif suprême de Gide l'Européen⁵³ », ses nécessités de moraliste s'adapteraient mieux aux contes, composés de « figures sèches et claires, d'un développement linéaire⁵⁴ ». Son instinct autobiographique, qui est étroitement lié à ses préoccupations moralistes, ne lui permettrait pas de créer des personnages romanesques éloignés de son expérience personnelle : « Gide reste essentiellement autobiographique. [...] Son développement esthétique et son développement moral se superposent, se confondent de manière inextricable, s'influencent l'un l'autre⁵⁵ ».

3.2.2. Un excès d'intellectualisme : Gide le moraliste

L'intention moralisante et l'intellectualisme qui marquent l'appartenance de Gide à l'« esprit français » sont également mis en valeur par la critique italienne, souvent associés à des reproches d'artificialité de l'écriture. Dans un compte rendu des *Dialogues d'Eleuthère* de Julien Benda, Cesarino Giardini affirme que les Français sont souvent trop

⁵¹ *Ibid.*, p. 748. « I miti ironici del *Prométhée mal enchaîné* e di *Paludes* ».

⁵² *Ibidem*. « Quella purezza insieme astratta e precisa [...] appannaggio della più alta tradizione classica francese ».

⁵³ *Ibidem*. « Mira suprema del Gide europeo ».

⁵⁴ *Ibidem*. « Figure asciutte e chiare, svolgimenti lineari ».

⁵⁵ *Ibidem*. « Gide resta eminentemente un autobiografico. [...] Il suo sviluppo estetico e quello morale sono la stessa cosa, inestricabilmente confusi e condizionati l'uno dall'altro ».

intelligents et rationnels et que Gide est trop intellectuel⁵⁶. Ce caractère est souvent reproché à Gide, mais aussi, plus largement, au milieu de *La NRF* :

Il existe un genre *Nouvelle Revue française*, très évident dans la poésie de Valéry, dans les romans de Romaius, dans la critique des deux auteurs cités Du Bos e Thibaudet, *ndr*) et de B. Crémieux [...] dans les drames de Schlumberger, et d'autres encore. On le reconnaît depuis la prédominance de la réflexion et des contorsions de la pensée à détriment de la réalité charnue et succulente qui est couverte et cachée sous des gribouillis opaques qui la rendent décharnée, immatérielle. Entre la vie et l'art, il existe un paravent, entre l'œuvre et la critique il existe un écran : c'est le triomphe de la quintessence, avec l'illusion de se rapprocher davantage à la vérité. Des approximations raffinées qui voudraient saisir le sens profond de la réalité, mais qui en restent éloignées plus que jamais⁵⁷.

Deux ans plus tard, Arrigo Cajumi critique l'influence de ce modèle *NRF* sur le roman italien ; d'après Cajumi, la littérature contemporaine souffre d'un excès d'abstraction, d'une scission entre l'art et la réalité : « aux époques de décadence, la dissociation profonde entre la littérature et la vie est fréquente⁵⁸ ». Il accuse les auteurs contemporains « de craindre les contacts de l'artiste avec la réalité, de se dégoûter de l'humanité, de la vie immense et sanglante de passion⁵⁹ ».

En 1925, dans *Il Baretto*, Francesco Bernardelli souligne, avec une pointe d'ironie, la froideur de la littérature française : « L'intelligence française est toujours au centre de toutes les œuvres d'art français. [...] L'intelligence française affecte l'inspiration poétique dans sa densité compliquée, et creuse chaque poème avec une froideur qui frôle parfois le cynisme ou la perversité⁶⁰ ». L'excès de rationalisme est souligné même par un

⁵⁶ Cf. Cesarino Giardini, « Dialogo d'Eleuterio di Julien Benda », *I libri del giorno*, V, 7, juillet 1922, p. 365-366.

⁵⁷ Arrigo Cajumi, « Approssimazioni e realtà », *I libri del giorno*, V, 11, novembre 1922, p. 595-597. « Esiste un genere *Nouvelle Revue française* molto evidente nella poesia di Valéry, nei romanzi di Romaius, nella critica dei suddetti (Du Bos e Thibaudet, *ndr*) e di B. Crémieux, [...] nei drammi di Schlumberger, per tacere d'altri. Si riconosce per la preponderanza della riflessione e dei contorcimenti del pensiero sulla realtà polputa e succosa che viene ricoperta e nascosta da ghirigori opachi che la restituiscono scarnificata, la rendono immateriale. Tra la vita e l'arte esiste un paravento, tra l'opera e la critica uno schermo : è il trionfo della quintessenza, con l'illusione di avvicinarsi maggiormente al vero. Approssimazioni raffinate che vorrebbero cogliere il senso profondo della realtà, e che ne sono quanto mai lontane ».

⁵⁸ Arrigo Cajumi, « Il caso Gide », *La Stampa*, LVIII, 171, 18 juillet 1924, p. 3. « Nelle epoche di decadenza la dissociazione profonda tra la letteratura e la vita è frequente ».

⁵⁹ *Ibidem*. « Di aver paura dei contatti dell'artista con la realtà, di schifare l'umanità, la vita immensa, grondante di passione ».

⁶⁰ Francesco Bernardelli, « I nostri maestri », *Il Baretto*, II, 2, 1^{er} février 1925, p. 12. « L'intelligenza francese è sempre al centro di tutte le opere d'arte francese. [...] L'intelligenza francese intacca l'ispirazione poetica nel suo stesso aggrovigliato addensarsi, e ad ogni poesia dà fondo con una freddezza che rasenta a volte lo scetticismo a volte la perversità ».

adepte du classicisme français comme Giovanni Battista Angioletti. Lorsqu'il commente l'état de la prose française contemporaine, il affirme que c'est l'avènement du roman psychologique est dû à un excès de rationalisme : « si d'un côté la prose a poursuivi et développé [...] les qualités natives des écrivains français, l'ordre, la clarté, la logique [...] à force d'analyser et d'éclaircir, de classer et de découvrir tous les replis les plus cachés de l'âme, elle a atteint le phénomène Proust et les minuties psychologiques d'André Gide⁶¹ ». L'intérêt psychologique du roman français ne serait donc qu'une déformation de l'esprit analytique. Deux ans plus tard, Federico Gentile, dans *I libri del giorno*, explique que cette attitude de Gide à l'analyse biographique et psychologique peut devenir un obstacle pour la création.

[Gide] s'est tourmenté autour du problème des rapports entre l'art et la vie, c'est-à-dire entre son art et sa propre vie [...] un tourment un peu trop intellectualiste : si, d'un côté, ce tourment a affiné son style, de plus en plus empreint d'un classicisme de la forme limpide et pure [...] de l'autre il a bloqué, avec sa rigueur excessive, l'originalité de la création⁶².

Les textes de Gide sont donc perçus comme excessivement construits. En 1930, Mario Bonfantini commente la prose de Gide en élaborant la métaphore d'une « vaste maison que cette fantaisie irrégulière laisse trop souvent inhabitée, en se contentant d'agresser le visiteur avec une violence inattendue à chaque passage obligé⁶³ ». Les œuvres de Gide seraient donc construites de façon artificielle et cogitée, sans sentiment, avec le but de diffuser les propos moraux chers à l'auteur, d'une façon abrupte, qui rappelle une agression. Le même caractère d'abstraction et de froideur est attribué à la trilogie de *l'École des femmes*. En donnant, en 1930, un compte rendu de *Robert*, deuxième acte de la trilogie, Pietro Pancrazi critique la froideur du personnage d'Éveline, protagoniste du

⁶¹ Giovanni Battista Angioletti, « Nuova letteratura francese », *La Fiera letteraria*, II, 48, 28 novembre 1926, p. 5. « Se da una parte la prosa ha continuato e sviluppato [...] quelle che erano qualità native dello scrittore di Francia, l'ordine, la chiarezza e la logica [...] a furia di analizzare e di chiarire, di ordinare e di scoprire tutte le più riposte pieghe dell'anima, è giunta al fenomeno Proust ed alle minuzie psicologiche di André Gide ».

⁶² Federico Gentile, « Il problema di Gide », *I libri del giorno*, XI, 4, avril 1928, p. 241. « Si è tormentato sul problema dei rapporti tra l'arte e la vita cioè tra la sua arte la sua vita [...] tormento un po' troppo intellettualistico : che se da un lato ha affinato il suo stile che è sempre più venuto acquistando una classicità di forma limpida e tersa, [...] ha finito nello stesso tempo per inceppare con il suo eccessivo rigorismo [...] l'originalità della creazione ».

⁶³ Mario Bonfantini, « Flaubert contemporaneo », *La Stampa*, LXIV, 283, 28 novembre 1930, p. 3. « Vasta dimora che quella fantasia irregolare lascia troppo spesso disabitata, paga di assalire con inaspettata violenza il visitatore a qualche passaggio obbligato ».

premier volume : « Avec *L'École des femmes*, Gide ne nous a probablement pas donné un bon roman (Éveline [...], tout au long de l'histoire, est trop rigide, abstraite, plutôt inquisitrice impitoyable de son mari que femme souffrante)⁶⁴ ».

Les critiques italiens remarquent cette froideur et cette rationalité aux intentions moralisantes aussi dans les œuvres théâtrales. C'était déjà le cas de la mise en scène de *Saül* au Vieux-Colombier, par le biais de la critique française⁶⁵, mais cette interprétation devient encore plus évidente pour *Œdipe*. Aldo Capasso affirme que les personnages sont des *types* : ils représentent de façon trop claire et simplifiée des rôles et des caractères ; l'œuvre est dépourvue de lyrisme, car même après les actes les plus tragiques, les personnages ne font que revenir à des dialogues trop intellectuels, que Capasso accuse d'« excès de rhétorique⁶⁶ ». Dans son compte rendu de la représentation des Pitoëff à Turin, Bernardelli souligne que le texte met ensemble de façon harmonieuse de différents aspects ; cependant, il est très peu théâtral, et les échanges, très cérébraux, donnent une impression de froideur.

Il n'y a pas beaucoup de théâtre. Il s'agit, plutôt, d'un exercice exquis qui [...] effleure des coins profonds de la vie et de l'esprit, de façon dialectique et dramatique. Mais même la bonne littérature n'arrive pas à nous faire oublier ce qu'il y a de gratuit, de prévu, de précaire dans ces successions psychologiques, dans ces enquêtes. Et dans la méthode même de l'enquête. Ce genre de littérature, habile, aventureuse, mais très avisée et circonspecte, dénonce le jeu. Il en dérive très souvent une sensation de froideur et quelque chose d'indéfinissable, mi-coquet, mi-agaçant ; il nous semble d'assister à une bataille inutile de concepts et de sophismes : ce qui, après tout, n'est pas vrai. Mais notre sensation est légitimée par le ton paradoxal et moqueur, par une espèce de parti pris que nous croyons de découvrir ici-là⁶⁷.

⁶⁴ Pietro Pancrazi, « André Gide, *L'École des femmes* », *Pègaso*, I, 7, juillet 1929, p. 766. « Con l'école des femmes probabilmente Gide non ci dette un bel romanzo (Evelina [...]) restava in tutto il libro troppo rigida, astratta e stridente, piuttosto inquisitrice e spietata inquisitrice, del marito, che moglie addolorata ».

⁶⁵ Cf. par exemple Rideau [?], « Saul di André Gide al Vieux-Colombier », *La Stampa*, LVI, 146, 20 juin 1922, p. 3.

⁶⁶ Aldo Capasso, « André Gide. *Oedipe* », *Solaria*, VI, 7-8, juillet-août 1931, p. 63-68. « Oratorietà ».

⁶⁷ F. B. [Francesco Bernardelli ?], « Teatri, concerti, cinematografi. Giorgio e Ludmilla Pitoëff al Chiarella », *La Stampa*, LXVI, 17, 20 janvier 1932, p. 5. « Di teatro, come si dice, qui non si può affermare ve ne sia molto : si tratta piuttosto di una squisita esercitazione che [...] sfiora, dialetticamente e drammaticamente, profonde zone della vita e dello spirito. Ma anche la bella letteratura non arriva a tanto da farci obliare quel che v'è di gratuito, di voluto, di precario, in queste successioni psicologiche, in queste indagini e nel metodo stesso dell'indagine. Un tal genere di letteratura, abile, avventuroso eppure avvedutissimo e circospetto, denuncia il gioco. Ne emana assai spesso una sensazione di freddezza, e assai spesso anche un che di indefinibile, tra il civettuolo e l'irritante ; ci pare di assistere a un'inutile battaglia di concetti e di sofismi : il che non è poi vero, ma è legittimato dal tono paradossale e beffardo, da una specie di partito preso che noi crediamo di scoprire qua e là ».

L'excès d'intellectualisme de Gide produirait, en somme, des « écrits à thèse », construits de façon artificielle pour proposer une vision de la vie ou de la morale, au détriment de la création artistique. En raison des caractères moraux de ses œuvres, les critiques italiens parfois comparent Gide à la tradition moraliste française, de Voltaire à Montaigne. C'est le cas de Pietro Pancrazi qui, en recensant *Robert*, remarque la profonde attention morale de Gide et, à la fois, son ton satyrique : « l'excès d'attention morale, comme d'un confesseur laïque, ou mieux, d'un confesseur du diable, qui rend désagréables plusieurs des œuvres de Gide ; cette attention, prêtée ici à Robert, qui finalement n'est un Tartuffe médiocre [...] amène cette fois à des effets presque humoristiques⁶⁸ ». Pancrazi rapproche les tonalités satyriques de l'œuvre de Gide à Voltaire ; Robert n'est pas « un personnage de roman, de nouvelle⁶⁹ », mais

un caractère, le caractère de l'hypocrite [...] dessiné comme dans une satire et poussé jusqu'aux limites du pamphlet. Depuis longtemps l'art d'André Gide, dans les contes, les romans, les journaux ou les lettres, est pris au piège de la dialectique, est asservi aux exigences d'un moralisme à lui, renversé. *L'École des femmes* mélangeait les deux éléments, la polémique et le romanesque, au détriment des deux. Dans *Robert* toute velléité de roman est tombée, la pointe polémique est entièrement visible, devient plus aiguë et touche son objectif. Il faut nous demander si demain Gide, en quittant les sujets de fantaisie, ne voudra pas se montrer comme un simple moraliste : quelqu'un qui n'écrit que des maximes et des caractères⁷⁰.

Le moralisme de Gide devient ainsi souvent un « immoralisme » : l'intérêt moral qui, dans une certaine mesure, invite la critique italienne à rapprocher Gide du style français classique, deviendra finalement l'un des armes de ses détracteurs, qui l'accusent d'immoralité et de corruption des jeunes.

⁶⁸ Pietro Pancrazi, « Robert di André Gide. Supplément à *L'École des femmes* », *Pègaso*, II, 6, juin 1930, p. 766. « La troppa attenzione morale, come di confessore laico, anzi di confessore del diavolo, che fa moleste molte opere di Gide, regalata qui a Roberto che è infine un mediocre Tartufo, [...] porta questa volta a effetti quasi umoristici ».

⁶⁹ *Ibid.*, p. 768. « Un personaggio di romanzo, di novella ».

⁷⁰ *Ibidem*. « Un carattere, il carattere dell'ipocrita [...] satiricamente disegnato e spinto fino ai limiti del pamphlet. Da tempo l'arte di André Gide, finta essa racconti o romanzi o diarii o lettere, è irretita nella dialettica, è asservita alle esigenze di un sia pure capovolto e tutto suo, moralismo. *L'École des femmes* contaminava i due elementi, il polemico e il romanzesco, con svantaggio di entrambi. In *Robert* ogni velleità di romanzo è caduta, la punta polemica resta tutta scoperta, si aguzza e va meglio al suo fine. Vien fatto di chiedersi se domani Gide, lasciati da parte i temi di fantasia, non vorrà apparirci soltanto moralista: soltanto scrittore di massime e di caratteri ».

3.2.3. D'une attitude cartésienne à un « humanisme rationaliste »

L'attitude de Gide pour la réélaboration intellectuelle trouve aussi une déclinaison politique, au sens large du terme : la réorganisation du monde et des idées autour de l'homme, dérivant d'une influence cartésienne, contribuerait à la naissance d'un « humanisme rationaliste ». Giansiro Ferrata, en recensant les *Pages de Journal*, cite les propos de Gide sur les attitudes cartésiennes de la littérature française, « beaucoup plus soucieuse de peindre l'homme en général que les hommes en particulier⁷¹ ». Ferrata affirme que Gide unit la passion « pour l'événement en soi, pour le geste, la voix précise de l'individu » et « l'élan encore plus naturel vers l'art de relier et de réorganiser⁷² ». L'approche de Gide à la biographie s'universalise grâce à des procédés cartésiens : « Gide [...] est guidé, dans l'ensemble, par une volonté de méthode qui rappelle [...] l'effort cartésien pour atteindre un mouvement de la forme universelle⁷³ ». Cependant, il essaie également de mettre en valeur les petites vérités particulières : l'effort biographique et autobiographique de Gide vise à organiser le vécu de chacun dans une norme générale de la vie humaine qui garde la variété des différentes postures :

Certains passages [...] du grand au petit vont au-delà de leurs objets particuliers [...]. Lorsque des notes de grammaire et d'humeur, des détails de la mémoire, des lapsus, des accidents entre les hommes occupent brièvement la scène avec une autorité très proche de celle des « grands problèmes » religieux, artistiques ou politiques, l'exactitude expérimentale nous semble surtout une indication collective qui vise à devenir un exemple et un enseignement⁷⁴.

Le critique met en relief la valeur universelle de l'autobiographisme gidien, en raison de son esprit rationnel et cartésien. L'intérêt pour l'homme et pour sa vie que Gide démontre dans ses procédés créatifs l'amène vers ses intérêts politiques et, finalement, au communisme. En 1936, Filippo Burzio présente dans *La Stampa* les intellectuels

⁷¹ Cf. André Gide, 8 avril 1930, *JII*, p. 197.

⁷² Giansiro Ferrata, « Appunto su *Pages de Journal* d'André Gide », *Solaria*, IX, 4, juillet-août 1934 (publié le 31 mars 1935), p. 90. « Per l'avvenimento in sé, per il gesto, per la voce precisa dell'individuo » et « lo slancio ancora più naturale verso il ricollegare e il dare ordine ».

⁷³ *Ibidem*. « Gide [...] è guidato in complesso da una volontà di metodo che ricorda [...] lo sforzo cartesiano per giungere a un movimento dalla forma universale ».

⁷⁴ *Ibid.*, p. 91. « Certi passaggi [...] dal grande al piccino superano i loro oggetti particolari [...]. Quando appunti grammaticali e d'umore, dettagli di memoria, lapsus, incidenti fra gli uomini occupano brevemente la scena con un'autorità molto vicina a quella dei "massimi problemi", religiosi artistici o politici, la precisione sperimentale ci appare soprattutto un'indicazione collettiva che vuol farsi esempio ed insegnamento ».

contemporains qu'il juge dignes d'attention et propose une classification des « messages spirituels » de son époque : d'après lui, les intellectuels contemporains peuvent être regroupés en deux catégories : les transcendants, qui font référence à un ordre dogmatique, et les humanistes, qui ne font pas référence à un ordre préétabli. À l'intérieur de cette deuxième catégorie, Burzio fait la différence entre un humanisme rationaliste (dans lequel il comprend Benda, Valéry, Huxley, « ainsi que tous les écrivains plus ou moins philocomunistes, de Gide à Ramon Fernandez⁷⁵ »), un humanisme irrationnel (basé exclusivement sur l'instinct ; il cite en exemple Nietzsche et D'Annunzio) et un humanisme spiritualiste (qui arrive à conjuguer l'élan vital et la plus haute moralité, comme dans les œuvres de Keyserling, Duhamel et Ramuz). L'humanisme de Gide fait l'objet de nombreux commentaires, associé aux sympathies communistes de l'auteur, mais également aux influences du christianisme sur son œuvre.

Alors que les critiques les plus favorables mettent en valeur son côté humaniste-collectiviste, les détracteurs de Gide essaient de souligner l'aspect opposé, c'est-à-dire son côté individualiste, que nous allons approfondir dans le prochain chapitre. L'opposition de ces deux positions est parfaitement exemplifiée par deux articles consacrés, encore une fois, à *Œdipe* : Francesco Bernardelli, dans *La Stampa*, affirme que « sous les transparences et les maximes se développe, âpre et moqueuse, mais aussi émue par des voix et des accents mystérieux, une typique vision gidienne. Le cœur de l'homme, la puissance de l'homme, le destin de l'homme sont au centre de l'œuvre⁷⁶ ». Gide met l'homme et son destin au centre de son œuvre, pour donner une réponse universelle aux demandes du genre humain, même s'il s'agit d'un humanisme « inquiet et tourmenté⁷⁷ », car *Œdipe* est toujours à la recherche de quelque chose de plus, « il cherche la lumière, la vérité [...]. Mais aussi quelque chose de nouveau, de plus haut et de plus détaché [...] une espèce de rédemption et d'élévation qui a un vague parfum chrétien⁷⁸ ». Dans la lecture de Bernardelli, l'humanisme de Gide part du cas particulier pour raconter le destin de

⁷⁵ Filippo Burzio, « Profeti d'oggi », *La Stampa*, LXX, 282, 26 novembre 1936, p. 3. « Nonché tutti gli scrittori più o meno filocomunisti, da Gide a Ramon Fernandez ».

⁷⁶ Francesco Bernardelli, « Teatri, concerti, cinematografi. Giorgio e Ludmilla Pitoeff al Chiarella », *La Stampa*, LXVI, 17, 20 janvier 1932, p. 5. « Sotto le trasparenze e i motti si sviluppa aspra e irridente, seppur commossa a tratti da voci e accenti misteriosi, una tipica concezione gidiana. Il cuore dell'uomo, la potenza dell'uomo, il destino dell'uomo sono al centro dell'opera ».

⁷⁷ *Ibidem*. « Inquieto e tormentato ».

⁷⁸ *Ibidem*. « Cerca la luce, la verità [...]. Ma anche alcunché di nuovo, di più alto e distaccato [...] una specie di redenzione e di elevazione che ha un vago profumo cristiano ».

l'humanité dans son ensemble. Il est un humanisme universaliste d'empreinte chrétienne. En commentant le même ouvrage, Giovanni Papini nous donne une interprétation exactement contraire :

Il n'admet pas une autre réalité que l'homme, non pas l'homme en sens général, celui des philosophes, mais cet homme-ci, lui-même, sa propre individualité solitaire [...]. L'individualisme anarchiste est la vérité, la béatitude, alors que la religion, l'église est la honte. [...] Son *Œdipe* est surtout l'homme condamné parce qu'il se croyait innocent. C'est l'homme qui compte seulement sur l'homme, sur soi-même – la créature qui n'a pas d'autre soutien que son propre orgueil. Il ne pouvait qu'être vaincu⁷⁹.

Dans la lecture de Papini, Gide ne s'intéresse qu'à l'homme en tant qu'individu, en opposition aux visions universalistes de la religion. Papini veut mettre en relief le côté individualiste et anarchiste qui amène inévitablement l'homme à une défaite.

3.2.4. Trois lectures de Gide, « classiciste moderne »

Les critiques italiens retrouvent, donc, de caractères « classiques » dans les œuvres de Gide, c'est-à-dire des caractères qui reconduisent l'auteur dans la vision traditionnelle de l'« esprit français » intellectualiste et moraliste. Cependant, la centralité de l'individu est également mise en valeur par nombre de ces critiques, ce qui conduit Gide vers ce qu'on pourrait appeler un « classicisme moderne ». À ce propos, nous allons citer trois lectures de l'œuvre de Gide, proposées par trois auteurs différents : le premier est Giuseppe Ungaretti, un poète de premier plan de la littérature italienne, grand connaisseur de la littérature française. Ensuite, nous allons proposer la lecture de Mario Puccini, un écrivain beaucoup moins connu qui, en revanche, est l'un des principaux médiateurs de l'œuvre de Gide, avec qui il entretient également une riche correspondance. Finalement, nous nous concentrerons sur la lecture de Guglielmo Alberti : plus exigüe au niveau de la quantité d'articles, elle est très intéressante en raison du rapport que le jeune auteur entretient avec Gide (démonstré par une correspondance inédite) et du lieu de publication, la revue *Il*

⁷⁹ Giovanni Papini, « L'*Edipo* di Gide », *Il Corriere della Sera*, LVII, 60, 10 mars 1932, p. 3. « Egli non ammette altra realtà che l'uomo, non l'uomo generico dei filosofi, bensì quest'uomo, lui solo, il sé individuato e solitario [...]. L'individualismo anarchico è la verità, la beatitudine, mentre la religione, la chiesa, è la vergogna. [...] l'*Edipo* ch'egli ci rappresenta è, soprattutto, l'uomo che vien condannato appunto perché s'immaginava innocente. È l'uomo che fa assegnamento soltanto sull'uomo e sull'io – cioè la creatura senz'alto appoggio e compagno che il proprio orgoglio. Non poteva fare a meno d'esser vinto ».

Baretti de Piero Gobetti, l'une des rares revues européistes de l'Italie de l'entre-deux-guerres.

3.2.4.1. *Giuseppe Ungaretti lecteur de Gide*

En ce cadre du classicisme de la forme conjugué à une profondeur psychologique des contenus et à une attitude moralisatrice, nous citons un témoin d'exception sur l'œuvre de Gide. De formation internationale et interculturelle⁸⁰, Giuseppe Ungaretti, avant la Première Guerre, fréquente le milieu des revues florentines⁸¹ ainsi que les avant-gardes parisiennes⁸². Dans le cadre d'une existence transnationale⁸³, son attachement à la France est des plus forts ; si l'Italie est la terre de ses origines, la France est sûrement son pays d'adoption⁸⁴. Les études consacrées aux rapports de Giuseppe Ungaretti avec la France

⁸⁰ Ungaretti lui-même résume efficacement ses origines dans ces quelques mots dites à Ettore Serra en 1916 : « Je suis né en Alexandrie d'Égypte, mais ma famille est de Lucques. J'ai vécu en France, à Paris ; je suis venu en Italie à cause de la guerre », Ettore Serra, « Ungaretti m'apparaît sur le Carso », cité par Gemma Antonia Franca Dadour, *Giuseppe Ungaretti et la France*, Paris, Aux Amateurs des livres, 1988, p. 43. Giuseppe Ungaretti naît et grandit en Égypte, où ses parents étaient émigrés ; il fréquente une école suisse, qui lui permet d'entrer en contact avec la littérature européenne, ainsi que le cercle anarchiste animé par l'écrivain Enrico Pea, en commençant à écrire dans des périodiques locaux. Sur cette période de la vie d'Ungaretti, cf. Luciano Rebay, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1962 et Id., « Ungaretti : gli scritti egiziani 1909-1912 », *Forum Italicum*, 14(1), 3–31.

⁸¹ En 1911 il entre en contact épistolaire avec Giuseppe Prezzolini, auquel il exprime toute son admiration pour le projet de *La Voce*, revue à laquelle il collaborera par la suite ; cependant, la participation de Ungaretti aux mouvements culturels d'avant la guerre demeure assez limitée, en raison surtout de son éloignement géographique. Cf. Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Prezzolini (1911-1969)*, Maria Antonietta Terzoli (éd.), Rome, Edizioni di storia e letteratura, 2000.

⁸² En 1912 Ungaretti déménage à Paris, où il fréquente les écrivains français, notamment Guillaume Apollinaire, mais aussi les Italiens qui viennent passer des périodes dans la capitale, comme Papini, Prezzolini, Soffici, cf. Gemma Dadour, *op. cit.*, p. 83-97.

⁸³ Gemma Dadour consacre un chapitre de sa thèse à la définition du cosmopolitisme chez Ungaretti, d'abord lié au caractère hétéroclite de sa ville de naissance, Alexandrie d'Égypte, ensuite cultivé grâce à ses fréquentations intellectuelles variées et à ses études françaises, qu'il entame à Alexandrie et poursuit à Paris. Dès son arrivée dans la capitale française, il fréquente les cercles culturels qui animaient les pages des petites revues et les soirées de Montmartre et de Montparnasse. Après l'expérience traumatisante de la guerre, il reprend sa vie parisienne et entame des nouveaux contacts, qu'il poursuit par voie épistolaire après son retour en Italie. cf. Gemma Dadour, *op. cit.*, p. 42-80.

⁸⁴ Gemma Dadour propose de différents passages de lettres d'Ungaretti inédites ou difficilement repérables, qui démontrent son attachement pour la France ; nous citons, parmi tous, ce fragment de lettre du front, daté de 1918 : « L'on aime ce que l'on comprend le plus et ce que l'on possède le moins l'amour est envie ou possession pour ces deux raisons j'aime la France », cf. *ibid.*, p. 62.

sont nombreuses⁸⁵ et démontrent l'influence de la littérature française sur Ungaretti ainsi que ses efforts dans les échanges entre les deux pays. L'activité critique d'Ungaretti assume une importance complémentaire par rapport à son activité poétique, non seulement car elle dévoile les coulisses de son travail de poète⁸⁶, mais surtout, car c'est à travers la critique qu'il crée et cultive le rapport avec d'autres milieux poétiques et culturels, notamment avec le milieu français. Dans les toutes premières années de l'entre-deux-guerres, Ungaretti retourne en France, comme correspondant du quotidien *Il Popolo d'Italia*, puis comme attaché à l'Ambassade d'Italie. Il reprend ses fréquentations littéraires et, notamment, il entame une collaboration avec la revue *Littérature* d'Aragon et Breton, voix du futurisme et du dadaïsme. En 1920, dans les pages de *Littérature*, il anime l'enquête « Pourquoi écrivez-vous ? » : plus de 400 écrivains donnent leur réponse, parfois ironique, dont Ungaretti lui-même, l'un des rares écrivains non français interpellés, et Gide. Ensuite, il collabore à la revue *Commerce*⁸⁷ et connaît Jean Paulhan⁸⁸, auquel il se lie d'une longue amitié et qui l'introduit dans le cercle de *La NRF*⁸⁹. Anne-Rachel Hermetet souligne le rôle joué par Ungaretti dans la diffusion de la littérature italienne en France, notamment au sein de *La NRF*. Dans la direction inverse, Ungaretti devient un médiateur important de la littérature française en Italie. Au niveau esthétique, la poésie d'Ungaretti partage les tendances autobiographiques⁹⁰ qui animent la plupart de ses contemporains, mais aussi les convictions autour de la pureté de l'art et de la poésie qui se développent plus précisément après la guerre.

⁸⁵ En outre à la thèse de Gemma Antonia Franca Dadour, nous citons les actes du colloque international *Ungaretti 2001. Culture et poésie* (Paris-Sorbonne, 19 et 20 octobre 2001), parues dans le numéro thématique « Giuseppe Ungaretti. Culture et poésie », *Revue des études italiennes*, tome 49, n. 1-2, Janvier-Juin 2003. Pour ce qui concerne le rapport d'Ungaretti avec la langue française, nous rappelons, entre autres, le travail d'Isabel Violante Picon, « Une œuvre originale de poésie » : *Ungaretti traducteur*, Paris, PUPS, 1998.

⁸⁶ Cf. Maria Laura Vanorio, « Note di letteratura francese: Giuseppe Ungaretti critico letterario per *Il Mattino* », *Revue des études italiennes. Giuseppe Ungaretti culture et poésie*, t. 49, 1-2, janvier-juin 2003, p. 53 : « L'attività di critico di Giuseppe Ungaretti [...] va letta [...] come uno specchio complementare della poesia, di cui rivela e suggerisce i riverberi più nascosti ».

⁸⁷ Cf. Eleonora Conti, « Ungaretti mediatore culturale di *Commerce* », *Intersezioni*, I, 2002, p. 89-108.

⁸⁸ Sur le rapport Ungaretti-Paulhan et sur leur correspondance, cf. Gemma Dardour, *op. cit.*, p. 98-122.

⁸⁹ Leur échange se poursuit après le retour d'Ungaretti à Rome, en 1921, et *La Nrf* publie plusieurs poèmes et traductions de Ungaretti Parallèlement, Ungaretti collabore à des nombreux périodiques italiens en langue française, publiés en France. Cf. Eleonora Conti, « Ungaretti mediatore culturale de *L'Italie nouvelle* : Burchiello surrealista », *Revue des études italiennes. Giuseppe Ungaretti culture et poésie*, t. 49, 1-2, janvier-juin 2003, p. 37-52.

⁹⁰ Cf. Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milan, Mondadori, 1974, p. 527. « L'autore non ha altra ambizione [...] se non quella di lasciare una sua bella biografia ».

Dans le cadre des relations françaises d'Ungaretti, son rôle dans la réception critique de Gide nous semble digne d'un approfondissement. Comme Ungaretti lui-même le rappelle, « pendant une quarantaine d'années, j'ai collaboré à des revues françaises où Gide était présent ; mais je ne l'ai connu personnellement qu'en 1935, ici, à Rome. Pendant plus d'un mois, nous nous rencontrions tous les jours, pour passer de longues heures ensemble⁹¹ ». Ce souvenir fait référence au voyage de Gide à Rome en décembre 1934 et janvier 1935 avec Robert Levesque ; mais, comme l'écrivain italien le précise, leur fréquentation commence, sous une forme indirecte, plusieurs années auparavant. Le poète offre une lecture de l'œuvre de Gide qui se relie à la recherche d'une voie intermédiaire entre classicisme et romantisme, mais qui touche aussi le rapport avec le christianisme et le chemin vers un nouveau roman.

Avant la guerre, il n'y a aucun article d'Ungaretti citant Gide, même si la correspondance du poète italien nous démontre qu'il connaissait ses œuvres ; une lettre à Giuseppe Prezzolini nous indique également qu'il avait proposé à *La Voce* un article sur la littérature française, jamais publié, dans lequel Gide était cité. Après la guerre, Ungaretti développe son travail critique sur la littérature française⁹², mais nous ne citerons ici que les articles concernant André Gide : un long article en 1925⁹³, ainsi que trois citations dans d'autres contributions au cours de la période.

Influencé par la critique française⁹⁴, Ungaretti envisage un renouvellement de la littérature qui reposerait sur l'équilibre entre la passion romantique et la mesure classique, entre la puissance et la musicalité de la phrase, en gardant à l'esprit un auteur comme Racine, « susceptible d'avoir réussi à concilier le style le plus épuré à l'étude des passions humaines⁹⁵ ». L'appréciation d'Ungaretti pour Racine, mais aussi pour Baudelaire, Anatole France, Montaigne, Valéry et Mallarmé, qu'il exprime dans de différents articles

⁹¹ Giuseppe Ungaretti, « A Roma », *Hommage à André Gide*, *op. cit.*, p. 73.

⁹² Dardour signale une première contribution importante en 1919, dans la revue génoise *Azione*, par laquelle Ungaretti commente l'attribution du Prix Goncourt à Marcel Proust.

⁹³ Giuseppe Ungaretti, « André Gide », *Il Convegno*, VI, 4, 30 avril 1925, p. 177-181.

⁹⁴ Gemma Dardour remarque l'influence des anthologies de Kra, ainsi que des études critiques suivantes : Jacques Rivière, Marcel Arland et André Berge Jacques Rivière, « La crise du concept de littérature », *La NRF*, 1^{er} février 1924 ; Marcel Arland, « Sur un nouveau Mal du Siècle », *ibidem*. P. André Berge, « L'Esprit de la Littérature Moderne », *La Revue des deux Mondes*, 1^{er} août, 1^{er} et 15 septembre, 1^{er} octobre 1929. Gemma Dardour détaille cette influence aux pages 178-180 de son ouvrage.

⁹⁵ Gemma Dardour, *op. cit.*, p. 184.

de cette période⁹⁶, témoigne de la recherche d'un équilibre entre les diverses attitudes dont ces auteurs sont les représentants : la voie souhaitée par Ungaretti se situe entre la mesure classique et la profonde connaissance de la psychologie et des passions humaines, entre l'intellect et l'élan vital. La clé de la lecture d'Ungaretti est à retrouver dans cette phrase où, 1930, il affirme que l'attention pour la forme de la part des écrivains français devient le miroir de leur attention au contenu moral :

Aussi faut-il admettre que pour l'écrivain français, indépendamment de son appartenance à aucune école, qu'il le veuille ou non, qu'il l'avoue ou le dissimule, le soin de la forme est un point sur lequel il ne fait pas preuve de tolérance, et bien écrire devient pour lui, dirai-je, une obligation insurmontable de propreté morale⁹⁷.

Le travail sur la forme devient le miroir d'une posture morale de propreté et d'équilibre. Même si la présence de Gide dans les critiques françaises d'Ungaretti est minoritaire par rapport à d'autres auteurs, nous pouvons remarquer un parcours d'intérêt bien défini qui évolue au fil des années. Dans un premier temps, Gide semble représenter cet équilibre entre forme classique et profondeur psychologique qu'Ungaretti appréciait ; en revanche, le poète italien s'éloigne de Gide sur le plan moral, non pas en raison d'une critique des coutumes, mais en raison de son ambiguïté. Il met en discussion la valeur de Gide comme romancier, en jugeant ses romans comme dépourvus d'une posture morale à proprement parler.

Dans la première de ses contributions⁹⁸, Ungaretti analyse l'état de la prose française contemporaine et la polémique entre ceux qui visent à « mettre en discussion le concept même de littérature, nier le principe de l'art pour l'art⁹⁹ » et ceux qui pensent que « le mal du siècle se poursuit, car l'homme a perdu la crainte de Dieu¹⁰⁰ ». Ces deux tendances coïncident avec, d'un côté, les écrivains qui cherchent le futur de la littérature dans la psychologie et les passions humaines et de l'autre, ceux qui le cherchent dans le retour à la spiritualité. Mais, affirme Ungaretti, « l'un et l'autre suivent le mirage de l'ordre, et

⁹⁶ Cf. *ibid.*, p. 190-231.

⁹⁷ Giuseppe Ungaretti, « Idee e lettere dalla Francia d'oggi. Perché scrivete voi? », *L'Italia letteraria*, II, 9, 2 mars 1930, p. 1-3 ; trad. par Gemma Dardour, *op. cit.*, p. 174.

⁹⁸ Giuseppe Ungaretti, « Letteratura francese. Esordio », *Lo Spettatore italiano*, I, 1, 1^{er} mai 1924, p. 57-60.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 57. « Mettere in discussione il concetto stesso di letteratura, negare il principio dell'arte per l'arte ».

¹⁰⁰ *Ibidem*. « Il male del secolo perdura, l'uomo avendo perso il timor di Dio ».

souhaitent retrouver leurs racines dans le terroir sacré de la tradition¹⁰¹ ». Dans son article, Ungaretti propose une véritable analyse comparative du classicisme italien et du classicisme français. Si le premier était caractérisé, comme nous l'avons dit, par un idéal de mesure, le deuxième conjuguerait un déséquilibre qui dérive du romantisme à un retour à l'équilibre formel : « dans l'art français, le caractère principal n'est pas la règle, mais l'excès¹⁰² ». Pour expliquer ce concept, il crée un parcours d'exemples qui arrivent à conjuguer, de façon différente et variée, l'équilibre formel et l'étude des passions et de la psychologie humaine : Racine, Baudelaire, Barrès, puis Proust et Valéry. Ce parcours, comme Dardour l'affirme, dévoile la recherche d'une « tradition littéraire à récupérer¹⁰³ » ; cependant, il nous semble qu'il montre aussi et surtout l'action pour un renouveau de cette tradition, en direction d'un nouvel équilibre de la forme, d'une nouvelle « harmonie ». Avant la guerre, affirme-t-il, « l'esprit d'aventure, l'esprit de dérèglement s'était glissé même dans les choix métriques, dans la syntaxe et dans le lexique [...] la musicalité était retournée dans l'art, mais comme un effet plastique et ironique¹⁰⁴ ». La musicalité de l'écriture, avant la guerre, n'était donc qu'un trait extérieur. En revanche, après la guerre, « Marcel Proust et Paul Valéry [...] encore aujourd'hui, sont un point de référence [...], car leurs œuvres, en plus de récapituler les tentatives faites à partir du romantisme, [...] conféraient, l'une à la prose et l'autre à la poésie, un charme nouveau¹⁰⁵ » ; ce charme dérive du fait qu'ils sont arrivés précisément à conjuguer d'une façon nouvelle la forme et le contenu, ils ont réussi à « dissoudre le drame de Racine en poésie¹⁰⁶ ». En énumérant, dans la dernière partie de son article, les apports étrangers qui influencent la littérature française, Ungaretti affirme que « des

¹⁰¹ *Ibidem*. « L'uno e l'altro van dietro al miraggio dell'ordine, e sperano di ritrovar radici nel suolo riconsacrato della tradizione ». L'analyse d'Ungaretti s'appuie sur l'article de Jacques Rivière, « La crise du concept de littérature », et celui de Michel Arland « Sur un nouveau mal du siècle » : Gemma Dardour souligne, notamment, la proximité de certains passages d'Ungaretti avec l'article de Arland, qui proposait déjà l'idée d'un retour à la tradition comme bouleversement nécessaire pour une renaissance de la civilisation littéraire et pour trouver une nouvelle harmonie.

¹⁰² *Ibid.*, p. 58. « Nell'arte francese, il carattere non è dato dalla regola, ma dall'eccesso ».

¹⁰³ Gemma Dardour, *op. cit.*, p. 185.

¹⁰⁴ Giuseppe Ungaretti, « Letteratura francese. Esordio », *Lo Spettatore italiano*, I, 1, 1^{er} mai 1924, p. 59. « Lo spirito d'avventura, lo spirito di sconvolgimento s'era insinuato sin nella metrica, nella sintassi e nel vocabolario [...] la musicalità era tornata nell'arte ma come un effetto d'ordine plastico e ironico ».

¹⁰⁵ *Ibidem*. « Marcel Proust e Paul Valery [...] servono tuttora [...] di riferimento [...] perché le loro opere, oltre a essere una ricapitolazione dei tentativi fatti dal romanticismo in poi, [...] davano, le une alla prosa, le altre alla poesia, un fascino nuovo ».

¹⁰⁶ *Ibidem*. « Sciogliere il dramma raciniano in melodia ».

influences étrangères nous gardons toujours ce qui est mélodieux¹⁰⁷ ». Dans son article, Ungaretti vise à mettre en valeur les expériences littéraires qui ont su conjuguer la forme classique avec des contenus qui tiennent compte des résultats du romantisme, en établissant une espèce de « canon du renouveau ». Mais quelle est la place de Gide ? Ungaretti ne consacre à Gide qu'une longue note en bas de page. Il considère que, dans le cadre qu'il vient d'esquisser, Gide est inclassable : il a suivi toutes les tendances, il a essayé toutes les voies expressives et ne peut pas être qualifié de façon précise :

Je n'ai pas oublié André Gide. Mais pour en parler, par où commencer ? Il a assimilé toutes les influences sans jamais s'asservir à aucune d'entre elles ; il est inquiet et inquiétant. Trop intelligent. Qui ne saura jamais saisir son apparence véritable ? Il a fouillé tous les chemins. Qui ne s'est jamais retrouvé à suivre ses traces ? Tout le monde lui est débiteur. De quelle façon, précisément ? Les avis seraient innombrables et tous discordants¹⁰⁸.

Dans cette première intervention, Ungaretti met au centre uniquement l'ambiguïté de Gide ; cependant, à la lumière des autres contributions, nous pouvons affirmer que l'auteur français, d'abord mis aux marges de ce « canon du renouveau », y trouvera bientôt sa place. Un an plus tard, en 1925, Ungaretti publie sa seule étude entièrement consacrée à Gide dans *Il Convegno* : le début de l'essai reprend l'idée d'un Gide nomade, inquiet sur le plan de la morale et de la forme. Mais, observe Ungaretti, cette inquiétude n'est pas dépourvue d'un profond intérêt pour le monde¹⁰⁹. La suite de l'article est bien résumée par Gemma Dardour dans son étude : « André Gide nous y est présenté comme un écrivain à la fois classique et moderne, en insistant surtout sur un aspect fondamental du langage, à savoir la forme¹¹⁰ ». Ungaretti affirme que l'attitude de Gide « tiendrait d'un antagonisme complémentaire, entre l'écrivain soucieux de la forme et de la tradition qui recèle en même temps des idées d'avant-garde¹¹¹ ». Si, à vrai dire, Ungaretti ne rapproche pas Gide d'un esprit d'avant-garde, il réfléchit sûrement à la coprésence de caractères

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 60. « Permane delle influenze straniere ciò che è melodioso ».

¹⁰⁸ Giuseppe Ungaretti, « Letteratura francese. Esordio », *Lo Spettatore italiano*, I, 1, 1^{er} mai 1924, p. 60. « Non ho dimenticato André Gide. Ma per parlarne, da che punto incominciare ? S'è assimilato tutte le influenze, senza mai divenir servo di alcuna, inquieto e inquietante. Troppo intelligente. Chi saprà mai cogliere il suo aspetto vero ? Ha battuto tutte le strade. Chi non s'è ritrovato a seguir la sua traccia ? Tutti gli son debitori. In che modo preciso, definibile ? I pareri sarebbero senza numero e tutti discordi ».

¹⁰⁹ Cf. Giuseppe Ungaretti, « André Gide », *Il Convegno*, VI, 4, 30 avril 1925, p. 177. « Gide tien conto del mondo, dell'opinione pubblica, più di quanto vorrebbe trapelasse. Ed è una gran dote ».

¹¹⁰ Gemma Dardour, *op. cit.*, p. 233-234.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 234.

innovants et de retour à la tradition chez Gide. Si ses œuvres, d'un côté, peuvent être définies comme « subversives¹¹² », leur contenu est nuancé par l'équilibre de la forme et de la langue : « Je dirais presque que ses gestes les plus excessifs, Gide les accomplit malgré lui, pour vaincre sa timidité native ; et qu'il rétablit l'équilibre, à l'aide de cette adresse qui ne le quitte jamais, en ayant recours à une méticuleuse austérité de la parole¹¹³ ». Après avoir souligné l'équilibre de la forme chez Gide, Ungaretti consacre la suite de l'article au contenu, en s'attardant sur les différentes phases du parcours poétique gidien : la première phase, jusqu'aux *Nourritures terrestres*, est qualifiée de lyrique, voluptueuse et individualiste. Ensuite, Gide découvre ses intérêts moraux, une découverte qui donne lieu à *La Porte étroite* et *Les Souvenirs de la Cour d'Assises*. La déception face aux différentes résolutions du conflit entre l'individu et la société inviteraient ensuite l'auteur à se déplacer sur le plan du fantastique avec *Les Caves du Vatican*. Mais, par la suite, Gide revient à son conflit intérieur¹¹⁴. Ungaretti présente le caractère contradictoire de l'œuvre de Gide comme le fruit d'une insatisfaction perpétuelle, très sérieuse et profonde : « On ne peut pas être plus sérieux de Gide. Le sérieux est sa raison d'être et guide son inquiétude. Il a besoin de règles comme de l'air pour vivre. Pour le style, il lui a suffi de se tourner vers la pente de la tradition¹¹⁵ ». Il prend ici la défense de l'auteur, en excusant les caractères apparemment immoraux de ses œuvres comme faisant partie d'un chemin vers le salut ; il arrive à comparer Gide au Christ lui-même.

Son prosélytisme, sa pédagogie est d'aiguiser sur la pierre du péché le rasoir de la vertu. Je m'excuse de mélanger des choses saintes à des profanes, mais il me semble que Jésus lui-même ne pensait pas différemment. Il accueillait les bras ouverts les égarés ou les pauvres d'esprit. Il brisait les pharisiens, les gens bien. Il incite et conduit ses disciples à

¹¹² Giuseppe Ungaretti, « André Gide », *Il Convegno*, VI, 4, 30 avril 1925, p. 177. « Sovversive ».

¹¹³ *Ibidem*. « Direi quasi che i suoi gesti eccessivi Gide li compia suo malgrado, per vincere la sua nativa timidezza, e ristabilisca l'equilibrio, con l'aiuto di quella accortezza che non mai l'abbandona, ricorrendo a una meticolosa austerità di parola ».

¹¹⁴ *Cf. Ibid.*, p. 179. « Ecco le sue preoccupazioni, tutte tornate e più crude, nella raccolta di saggi pubblicata poco fa sotto il titolo *Incidences* ». Ungaretti illustre les préoccupations morales contenues dans ces essais, qui, d'après lui, susciteraient en lui « la tentazione di concorrere a riformare i costumi, con un libretto superfluo com'è *Corydon* or ora uscito in luce ». À ce propos, Ungaretti lui-même souligne que, peut-être, il se trompe au niveau chronologique. Effectivement, la première édition de *Corydon* remonte à 1920, alors que *Incidences* ne paraît qu'en 1924. Cela nous démontre encore une fois que la première édition de *Corydon* passe presque inaperçue en Italie.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 180. « Non si può esser più seri di Gide. La serietà è la sua stessa ragion d'essere e muove la sua inquietudine. Ha bisogno di regola come d'aria per vivere. Per lo stile non ha avuto che da voltarsi verso la salita della tradizione ».

se détacher de la parole, des parents, de l'épouse, à abandonner leur foyer, leur métier, leurs habitudes ; il les déplace, il les rend des aventuriers, des héros¹¹⁶.

Ce parcours, qui débute avec l'attention de Gide pour les aspects immoraux de la nature humaine, le conduit ensuite vers une nouvelle spiritualité ; il cherche à dévoiler, à travers son art, l'unité du corps et de l'âme, deux aspects indissociables de la réalité de l'homme. Pour cette raison, Gide ne doit pas être blâmé : « Il a toujours essayé d'ennobler la vie. Nous devons lui être reconnaissants d'avoir élargi le domaine du désir¹¹⁷ ». Par cet article, qui souligne l'équilibre de la forme et la profondeur psychologique comme les deux visages de la même médaille chez Gide, Ungaretti reconduit l'auteur à l'intérieur du parcours critique que nous avons illustré toute à l'heure : la recherche d'une nouvelle expression littéraire qui conjugue tradition et innovation, guidée par l'équilibre classique et la mélodie de la forme, ainsi que par l'analyse la plus profonde de la psychologie et des passions humaines. Il reconnaît les caractères classiques de la forme chez Gide, en lui conférant aussi un rôle d'éducation morale aux égards des lecteurs, assumé à travers son parcours christique.

Mais, si Gide rentre dans le canon de renouveau qu'Ungaretti cherchait, il n'arrive pas à satisfaire ses attentes. En 1927, Ungaretti consacre une étude à l'*Anthologie de la nouvelle prose française* parue chez Kra¹¹⁸ ; le poète contraste la nouvelle mode du roman qui domine le panorama français de l'entre-deux-guerres et observe d'un œil défavorable l'évolution de la prose en direction d'une plus forte adhésion à la vie et d'une attention moins importante à la forme de l'écriture. Gide est cité parmi d'autres exemples, encore une fois pour son ambiguïté qui, cette fois, ne rencontre pas la faveur d'Ungaretti. Parmi les auteurs cités dans l'anthologie, le seul vers lequel, d'après lui, « on adresse de grands espoirs¹¹⁹ » est Jean Paulhan qui, d'après lui, « a rendu objectif le Moi le plus profond

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 180-181. « Il suo proselitismo, la sua pedagogia è d'affilar sulla pietra del peccato, il rasoio della virtù. Chiedo perdono di mescolare cose sante a profanissime, ma mi pare che non la pensasse diversamente, Gesù. A braccia aperte non accoglieva che gente traviata, o poveri di spirito. Spezzava i Farisei, la gente a modo. Incita e induce i discepoli a staccarsi dalla parola, dai genitori, dalla sposa, a abbandonare casa, mestiere, consuetudini, li sposta, li fa uomini di ventura, eroi ».

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 181. « Non ha sempre cercato di nobilitare la vita? Siamogli grati di aver reso più vasto il dominio del desiderio ».

¹¹⁸ Giuseppe Ungaretti, « Stato della prosa francese », *Il Mattino*, XXXVI, 1, 1er-2 janvier 1927, p. 3, puis *L'Italiano*, II, 1-2, 15 février 1927, p. 2. En 1929 Ungaretti consacre aussi un article à l'*Anthologie des essayistes français* (Kra, 1929), mais il ne cite pas Gide (cf. « Saggisti francesi » *L'Italia letteraria*, V, 48, 17 novembre 1929).

¹¹⁹ *Ibidem*. « Verso Paulhan si volgono grandi speranze ».

pour déterminer les traits d'une nouvelle rhétorique, en enquêtant les rapports entre la psychologie et la parole¹²⁰ ». Ungaretti est toujours à la recherche d'un accord entre forme et contenu, mais aussi d'un engagement moral, que, de son point de vue, Gide n'arrive pas à satisfaire.

La posture christique de Gide est également au centre d'un autre article de Ungaretti, qui fait partie d'une série de quatre articles dans *L'Italia letteraria*, sous le titre général de « Idee e Lettere della Francia d'oggi ». Dans le premier, Ungaretti résume les résultats de l'enquête de *Littérature* de 1924 (« Pourquoi écrivez-vous ? »)¹²¹. Il observe l'existence de deux typologies d'écrivains : d'un côté, il y a ceux qui ne savent pas séparer la littérature de l'éthique et qui maintenant, en absence de Dieu, n'ont plus d'éthique : leur littérature devient le miroir de ce déchirement. De l'autre côté se situent les écrivains qui acceptent les limites de la littérature et se contentent de représenter un moment de la vie de l'homme ; pour ces derniers, « l'objet de la littérature sera toujours celui de donner des informations, bien formulées et tirées de l'expérience individuelle, sur l'homme, sur la vie, sur notre voyage sur la terre¹²² ». D'après Ungaretti, « l'écart entre les uns et les autres est minimal, mais doit être mis en valeur. Les uns se proposent en tant que reflet d'une crise sociale et religieuse [...] les autres [...] se limitent à représenter un instant de la vie de l'homme, le sursaut d'un flot¹²³ ». Encore une fois, Gide se situerait entre les deux catégories, entre ceux qui souhaitent proposer une vision universelle de la nature humaine et ceux qui ne souhaitent que raconter leur expérience ; Ungaretti met en lien cette double nature, universaliste et individualiste, de la pensée de Gide avec sa vision du Christianisme.

Entre les uns et les autres, pour son influence, je voudrais situer André Gide. Je ne vais pas rentrer dans le dédale de la pensée de Gide sur le Christianisme. C'est une pensée protestante, mais peu importe. En reconnaissant dans l'évangile l'idéal le plus haut, il ressent toujours que la pratique de la morale chrétienne la plus pure est en contraste avec

¹²⁰ *Ibidem*. « Che ha reso obbiettivo l'io più segreto per scevrare, indagando sui rapporti tra psicologia e parola, i lineamenti d'una nuova rettorica ».

¹²¹ Pour ce faire, il se sert aussi des commentaires de Marcel Arland et Jacques Rivière dans *La Nrf* de 1924. Les trois autres articles de cette série sont consacrés à Lautréamont.

¹²² Giuseppe Ungaretti, « Idee e lettere dalla Francia d'oggi. Perché scrivete voi? », *L'Italia letteraria*, II, 9, 2 mars 1930, p. 1. « L'oggetto della letteratura sarà sempre quello di fornire delle informazioni, formulate con felicità, e tratte dall'esperienza individuale, sull'uomo, sulla vita, sul nostro viaggio quaggiù ».

¹²³ *Ibidem*. « La differenza tra gli uni e gli altri è minima, ma va fatta risaltare. Gli uni pongono il proprio io come riflesso d'una crisi sociale e religiosa [...] gli altri [...] si limitano a rappresentare un momento umano, qualche sussulto d'un flutto ».

la norme sociale et la nature humaine. De même que nombre de Saints. Je ne veux pas dire que Gide est un saint. Mais, à ce problème du mal qui a eu autant de force dans la littérature française à partir de Pascal, il veut donner des termes, pour ainsi dire optimistes¹²⁴.

La pensée de Gide sur le Christianisme, d'après Ungaretti, se concentre surtout sur la nature du mal et sur son contraste avec la morale chrétienne, un contraste qu'il vit en première personne. Gide est « très chrétien au niveau psychologique, c'est-à-dire très attentif aux conflits, aux inquiétudes, aux scrupules que l'idée, le sentiment, le goût du péché peuvent susciter en lui¹²⁵ » : ce sont ses capacités d'auto-analyse qui le rapprochent du Christianisme. La solution de ce conflit résiderait dans le fait de privilégier l'humanité dans son ensemble à détriment de l'individu¹²⁶.

Mais, de plus en plus à la recherche d'un côté spirituel, Ungaretti refuse la poétique gidienne : à son essence « humaniste », il oppose l'action des écrivains catholiques : « En opposition aux surréalistes et aux gidians, auxquels, peut-être, le nom de néohumanistes conviendrait, [...] il faudra étudier l'action catholique menée par Maritain qui [...] perçoit une force spirituelle extraordinaire et essaie de la canaliser dans la pureté et dans l'ordre, en s'éloignant de l'humanisme¹²⁷ ».

Gide satisfait la nécessité d'équilibre de la forme et de profondeur du contenu qu'Ungaretti ressent au début des années Vingt ; cependant, par la suite, l'ambiguïté de Gide gêne Ungaretti : il considère cette posture comme une hésitation morale et un manque d'engagement spirituel. Dans un article titré « Sottilità poetica¹²⁸ », daté de 1924, Ungaretti en illustrant sa théorie littéraire, « indiquait un parcours de développement historique de l'art selon des cycles, en trois étapes : l'étonnement et l'excès d'élan de la

¹²⁴ *Ibidem*. « In mezzo agli uni e agli altri, per la sua influenza, vorrei situare André Gide. Non entrerà ora nel dedalo del pensiero di Gide sul Cristianesimo. E sarà pensiero protestante, e ora poco importa. Egli è sempre portato, e riconoscendo contenuto nel Vangelo l'ideale più alto, ad avvertire la pura pratica della morale cristiana in dissidio colla norma sociale, coll'umana natura. Così sentirono molti santi. Non voglio fare di Gide un santo. Ma a quel problema del male che nella letteratura francese da Pascal in qua ha tanta virulenza, egli vuol dare termini, se mi è permesso di usare un aggettivo così contraddittorio, ottimisti ».

¹²⁵ *Ibidem*. « Di psicologia, estremamente Cristiano, cioè attento ai conflitti, alle inquietudini, agli scrupoli che l'idea, il sentimento, il gusto del peccato possono muovere in lui ».

¹²⁶ Pour exemplifier ce passage de la pensée de Gide (qui se rapproche déjà du communisme), Ungaretti traduit en italien un long passage d'une lettre de l'écrivain français à Montgomery Belgion, parue dans *La NRF* en 1929.

¹²⁷ *Ibidem*. « In opposizione ai surrealisti e ai gidiani, ai quali il nome di neo-umanisti forse converrebbe, [...] andrà studiata l'azione cattolica guidata da Maritain il quale [...] sente una straordinaria forza spirituale e cerca d'incanalare la purezza e nell'ordine, retrocedendo dall'umanesimo nella scolastica ».

¹²⁸ *Lo Spettatore italiano*, I, 6, 15 juillet 1924, p. 541-544, ensuite modifié, et republié sous le titre « Sottigliezza poetica di Reverdy » dans *Saggi e interventi*, Milan, Mondadori, 1974, p. 74-78.

première phase laissent la place, dans la deuxième, à une harmonie parfaite des sens et de l'intellect [...] et, finalement, dans la troisième phase, à la domination de l'anarchie extrême¹²⁹ ». Pour situer Gide dans le cadre de cette vision de l'art, d'après les articles que nous venons de voir, il appartient encore à la phase de l'équilibre, de l'harmonie des sens et de l'intellect, même s'il est déjà sur la voie de la rébellion et de l'anarchie.

3.2.4.2. Mario Puccini lecteur de Gide

Une lecture que nous pouvons rapprocher de celle d'Ungaretti, même si plus solidement ancrée dans la tradition catholique, est celle de Mario Puccini (1887-1957), éditeur, puis écrivain et collaborateur de différentes revues¹³⁰. Dans sa production littéraire, Puccini est encore très lié aux structures du naturalisme, mais est également pris par le charme d'une narration plus proche de la réalité psychologique de l'homme et de la vie intérieure¹³¹ ; il entend le roman comme « une confluence de thèmes personnels et de structures impersonnelles¹³² ». Pour cette volonté de concilier les deux postures, Salvatore Battaglia le définit un « écrivain en crise perpétuelle¹³³ ». Ami de Giuseppe Ungaretti, Puccini est influencé par la même tendance à un équilibre entre un style classique et la profondeur psychologique de la narration ; en même temps, il refuse les calligraphismes et les esthétismes du début du siècle. Il expose ces idées, entre autres, dans un essai de 1927, *Da D'Annunzio a Pirandello*¹³⁴ ; en ce texte, il souligne l'opposition entre deux générations d'écrivains représentées par les deux auteurs éponymes, en proposant encore

¹²⁹ Eleonora Conti, « Ungaretti mediatore culturale de *L'Italie nouvelle* : Burchiello surrealista », *Revue des études italiennes. Giuseppe Ungaretti culture et poésie*, t. 49, 1-2, janvier-juin 2003, p. 37-52. « Indicava una linea di sviluppo storico dell'arte, per cicli, suddivisibile in tre tappe: lo stupore e l'eccesso di impeto propri della prima fase, lasciano il posto, nella seconda fase, a una perfetta armonizzazione dei sensi e dell'intelletto [...] e infine, nella terza fase, al dominio dell'anarchia estrema ». Sur la base de cette théorie, il explique la relation qu'il voit entre la poésie de Pétrarque et de Burchiello, mais aussi entre la poésie de Mallarmé et Dada : Burchiello est la phase « anarchiste » de Pétrarque tout comme Dada est la dégénération extrême du symbolisme.

¹³⁰ Cf. *Omaggio a Mario Puccini*, Sergio Anselmi (éd.), Urbino, Argalia, 1967.

¹³¹ Sur la prose de Mario Puccini, cf. Salvatore Battaglia, « La narrativa di Mario Puccini. (Storia di una vocazione) », *ibid.*, p. 23-71 et Ruggero Jacobbi, « Mario Puccini romanziere », *ibid.*, p. 81-104.

¹³² Ruggero Jacobbi, « Mario Puccini romanziere », *op. cit.*, p. 89.

¹³³ Salvatore Battaglia, « La narrativa di Mario Puccini. (Storia di una vocazione) », *op. cit.*, p. 25. « Uno scrittore in perpetua crisi ».

¹³⁴ Le recueil, contenant de différents textes parus dans la presse italienne, est paru d'abord dans sa traduction espagnole, par Enrique Alvarez Leyva, aux éditions Sempere de Valence.

une fois la dichotomie entre forme et contenu, entre esthétique et morale qui traverse son époque. Comme de nombreux écrivains de sa génération, Mario Puccini souhaite trouver une médiation : « L'art pour l'art, l'art pour le plaisir, le jeu futile des mots et des virgules ne nous attire pas. Nous tenons aux mots et aux virgules : qu'ils soient au bon endroit, bien placés et harmoniques ; mais, sous les mots, nous essaierons toujours de ne pas laisser le vide¹³⁵ ». Cette médiation, comme nous le verrons, sera à la base de la recherche de *Solaria* ; mais Mario Puccini, qui choisit Manzoni en tant que modèle, souligne également l'importance de la foi dans son parcours créatif. La doctrine chrétienne est fonctionnelle, dans son parcours poétique, à l'éloignement du « monde entaché que nous a laissé l'après-guerre¹³⁶ », afin de s'élever au-dessus des « contingences et des brouilles, qui aujourd'hui débordent de tous les livres, et exprimer, peut-être, un jour, par une épopée nouvelle, la tragédie tourbillonnante de notre époque¹³⁷ ». Puccini connaît profondément le milieu littéraire européen dans son ensemble, y compris la littérature française : il se lie d'amitié avec Valéry Larbaud¹³⁸ et entretient une correspondance avec Gide de 1923 aux années Trente¹³⁹ ; à ce dernier, il consacre plusieurs articles dans la presse italienne.

Dans la première lettre qui nous est parvenue, datée de 1923, Mario Puccini annonce à Gide la parution d'un article au sujet des essais sur Dostoïevski¹⁴⁰. L'article, qui paraît effectivement le 27 juillet sous le titré déjà annoncé de « Dostoïevski visto da Gide¹⁴¹ », met en valeur la découverte de Dostoïevski en tant qu'homme, encore plus qu'écrivain.

¹³⁵ *Ibidem*. « L'arte per l'arte, l'arte per puro spasso, il giuoco frivolo della parola e della virgola non ci invitano. Teniamo bensì alla parola ed alla virgola: che siano al loro posto, proprie ed armoniche; ma, sotto la parola, noi cercheremo sempre di non far sentire il vuoto ».

¹³⁶ *Ibidem*. « Sentiamo che non tutto è accettabile delle dottrine della chiesa; ma il bisogno di sfuggire a un mondo viziato quale ci ha lasciato l'immediato dopoguerra ci costringe d'altronde e assolutamente, ad una disciplina spirituale: per salvare ad ogni costo la nostra fiducia ed ottimismo ».

¹³⁷ *Ibidem*. « Noi potremo davvero giungere ad elevarci sulle contingenze e minutaglie, che oggi traboccano da tutti i libri ed esprimere forse un giorno in un'epica nuova la turbinosa tragedia del nostro tempo ».

¹³⁸ Valéry Larbaud, qui écrit la préface à une traduction française des contes de Puccini (*Quatre-vingt-dix ans*, Paris, Kra, 1927) témoigne de cette amitié in *Omaggio a Mario Puccini*, *op. cit.*, p. 109.

¹³⁹ La correspondance entre Gide et Puccini a été publiée par Lynn Salkin Sbiroli, « E Gide rispose a Mario Puccini », *Micromégas : rivista di studi e confronti italiani e francesi*, IV, 1-2, 1982, p. 247-266. Les lettres de Gide sont conservées auprès de la famille Puccini ; les lettres de Puccini sont conservées par la BLJD. Comme l'éditeur le souligne, l'échange est incomplet.

¹⁴⁰ Cf. carte postale de Mario Puccini à André Gide, 4 juillet 1923, in Lynn Salkin Sbiroli, « E Gide rispose a Mario Puccini », *op. cit.*, p. 249-250.

¹⁴¹ Mario Puccini, « Dostoïevski visto da Gide », *Il Resto del Carlino della sera*, XXXIX, 177, 27 juillet 1923, p. 3.

Comme le rappelle Salkin Sbiroli, cette mise en valeur de l'humanité de l'écrivain avant et au-dessus de sa valeur littéraire sera une constante également du discours de Puccini autour de Gide¹⁴². Un an plus tard, dans l'essai « Nostra interpretazione di Gide », paru en volume en 1930¹⁴³, le critique souligne le poids moral de l'œuvre gidienne, qui vise à problématiser les comportements de l'homme. En cette même année 1924, Puccini cite Gide à plusieurs reprises dans ses articles ; notamment, il consacre deux interventions à l'auteur français dans *Il Resto del Carlino*. La première de ces deux interventions, au titre éloquent de « Classici e romantici », rend compte de la parution d'*Incidences* et, notamment, des propos de Gide sur le classicisme qui ont « toute la force et la clarté d'un manifeste littéraire¹⁴⁴ » ; pour cette raison, Puccini le définit « le plus sobre et le plus classique des écrivains français d'aujourd'hui¹⁴⁵ ». Dans la deuxième intervention, Puccini met en valeur les contradictions apparentes de la pensée gidienne et affirme qu'elles font partie de la personnalité de l'auteur, qu'elles constituent sa valeur humaine, même plus importante que sa valeur littéraire¹⁴⁶.

Si ces interventions confirment l'admiration de Puccini pour Gide, elles laissent déjà entrevoir une ambiguïté aux égards de ses positions morales : elles soulignent la valeur de l'auteur, mais, en même temps, elles démontrent la nécessité de justifier cette approbation. Probablement, cette ambiguïté engendre d'autres interventions moins favorables de Puccini par la suite, que nous n'avons pas pu repérer pour l'instant, mais dont la correspondance nous suggère l'existence : nous savons que Puccini a envoyé à Gide des articles le concernant et que, face à son silence, il s'inquiète de sa réaction :

Maître, je ne peux pas croire que vous êtes fâché contre moi. Mais, d'ailleurs, comment pourrais-je attribuer votre silence à une distraction ou, pire, à un oubli? Je ne me reconnais pas coupable envers vous. Et, si dans quelques-unes de mes pages critiques j'ai exprimé, par hasard, quelques doutes aux égards de la morale gidienne, moi, qui a toujours crié de

¹⁴² Cf. Lynn Salkin Sbiroli, « E Gide rispose a Mario Puccini », *op. cit.*, p. 250 : « [...] questo interesse per l'uomo, più che per il poeta, sarà anche l'elemento caratteristico di tutte le considerazioni che Puccini farà su Gide ».

¹⁴³ Cf. Mario Puccini, « Nostra interpretazione di Gide », *Avventure di un lettore*, Caserte, Casa Editrice Moderna, 1930, p. 13. L'essai est daté de 1924.

¹⁴⁴ Mario Puccini, « Classici e romantici », *Il Resto del Carlino della Sera*, XL, 181, 30 juillet 1924, p. 3. « Tutta la forza e la chiarezza e la concisione di un manifesto letterario ».

¹⁴⁵ *Ibidem*. « Il più sobrio e classico degli scrittori francesi di oggi ».

¹⁴⁶ Cf. Mario Puccini, « Con e contro Gide », *Il Resto del Carlino della Sera*, XL, 277, 19 novembre 1924, p. 3.

mille manières que vous êtes un grand artiste et le plus sobre et classique des prosateurs européens, devrais-je être puni aussi durement?¹⁴⁷

Puccini reprend la définition de « plus classique » des écrivains, en proposant déjà très clairement une dichotomie entre la forme et le contenu, entre l'équilibre classique, qu'il apprécie, et la morale de Gide envers laquelle, par contre, il a exprimé « par hasard » quelques doutes. Bien évidemment, le silence de Gide n'a rien à voir avec le contenu des articles de Puccini, comme l'auteur lui-même veille à le préciser dans sa réponse, qui est des plus cordiales ; il justifie sa disparition par les différents engagements qui l'occupent, mais aussi par un sens de vieillissement : « Le temps fuit. L'âge vient. Et il me semble que le plus important reste à dire, car j'ai toujours réservé pour plus tard le meilleur de mes pensées et de mon cœur¹⁴⁸ ». Mario Puccini, très frappé par le ton ému de Gide, répond très rapidement, en soulignant la valeur de l'œuvre de l'écrivain pour la formation des intellectuels italiens : « Vous ne savez pas, Maître, ce que votre Œuvre a été pour nous : combien nous nous en sommes nourris ; comment nous l'avons aimée ; combien et par quels soins nous l'avons étudiée, aussi dans les parties qui nous étaient moins claires et dans les passages plus douteux au niveau spirituel¹⁴⁹ ». La suite de la lettre contient, comme il est souvent le cas chez les écrivains italiens qui s'adressent à Gide, de demandes de renseignements et la sollicitation d'un avis sur tel ou tel autre ouvrage envoyé. Mais cette phrase contient encore une fois la problématique de la position de Puccini et d'autres critiques catholiques : l'œuvre de Gide est aimée, appréciée et étudiée *malgré* ses positions morales. Deux mois plus tard, Puccini publie un autre article, dans *Il Resto del Carlino*, un portrait subjectif de Gide. Puccini met en valeur la complexité et la modernité de l'auteur ; l'intérêt pour les caractères les plus « maladifs » de l'âme humaine

¹⁴⁷ Lettre de Mario Puccini à André Gide, 5 octobre 1927, in Lynn Salkin Sbiroli, « E Gide rispose a Mario Puccini », *op. cit.*, p. 251. « Maestro, non posso ancora convincermi che Ella sia inquieto con me. Ma come pensare d'altra parte che il Suo silenzio sia solo di disattenzione o, peggio, di dimenticanza? Non mi riconosco colpevole rispetto a Lei. E se in qualcuna delle mie pagine critiche avessi per avventura espresso qualche dubbio sulla morale gidiana io che ho sempre gridato in mille modi ch'Ella è un grande artista e il più asciutto e classico dei Prosatori europei, dovrei essere così amaramente punito? ».

¹⁴⁸ Lettre d'André Gide à Mario Puccini, 15 octobre 1927, *ibid.*, p. 252. Comme Salkin Sbiroli le souligne, de réflexions de ce genre sont à retrouver dans le *Journal*, par exemple, à la date du 20 octobre, *cf. III*, p. 51.

¹⁴⁹ Lettre de Mario Puccini à André Gide, 18 octobre 1927, *ibid.*, p. 254. « Lei non sa, infatti, Maestro, che sia è stata [sic] la Sua Opera per noi : quanto ce ne siamo nutriti ; come l'abbiamo amata ; in quanti modi e con che cure studiata, anche nelle zone a noi men chiare e nei suoi momenti, spiritualmente parlando, più dubbi ».

n'est pas, d'après lui, le signe d'un retour au décadentisme, mais, au contraire, d'un progrès vers une description plus réaliste de l'homme :

Une figure complexe ; et, peut-être, la plus typique de ce siècle malade et insomniaque. [...] À l'apparence, il semblerait être en retard, un homme d'un temps passé ; et, par conséquent, très éloigné de l'attitude des nouvelles générations ; mais, au contraire, il est peut-être le seul qui [...] en premier, essaie et documente les expériences que les hommes à venir devront vivre et dépasser¹⁵⁰.

Gide ne peut que se réjouir de cette lecture ; dans une lettre datée du 25 décembre 1927, il remercie son correspondant italien pour l'article qu'il décrit comme une « bonne bouffée d'air frais, d'air chargé d'oxygène, de vie¹⁵¹ ». Il saisit l'occasion pour se défouler du mauvais accueil qu'il reçoit en France, compensé seulement, d'après lui, par les bonnes critiques qui lui viennent de l'étranger : « Je crois [...] qu'un étranger a moins de mal à me connaître pour ce que je suis vraiment, qu'un Français, toujours par avance prévenu contre moi¹⁵² ». Si ces propos contiennent une *captatio benevolentiae* évidente, ils confirment également que le rôle de la presse italienne et, plus largement, étrangère dans la réception de Gide ne se réduit pas au rôle d'amplificateur du discours critique français.

L'échange épistolaire entre les deux écrivains se poursuit ; Mario Puccini propose à Gide de traduire ou de faire traduire en italien quelques-unes de ses œuvres, mais les négociations n'aboutissent pas¹⁵³. En 1929, le critique italien consacre un nouvel article à Gide dans *L'Ambrosiano*, quotidien de Milan, en reprenant sa ligne critique : il souligne, aussi pour de questions d'opportunité, le sentiment d'ambiguïté que Gide suscite dans une partie des intellectuels italiens, mais justifie leur approbation par la nouveauté de la poétique gidienne par rapport au contexte italien : « Nous croyions en lui aussi lorsqu'il ne nous satisfaisait pas et nous semblait si français ou étranger que nous aurions dû le

¹⁵⁰ Mario Puccini, « Paragrafi su Gide », *Il Resto del Carlino*, XLIII, 296, 14 décembre 1927, p. 3. « Figura complessa ; e forse la più tipica di questo secolo malato ed insonne. [...] L'apparenza lo darebbe per un ritardatario, per un uomo di tempi già superati ; e, però lontano, lontanissimo dall'umore delle nuove generazioni ; e invece egli è forse il solo che [...] saggia e documenta per primo delle esperienze che gli uomini a venire sentiranno di dover vivere e superare ».

¹⁵¹ Lettre d'André Gide à Mario Puccini, 25 décembre 1927, in Lynn Salkin Sbiroli, « E Gide rispose a Mario Puccini », *op. cit.*, p. 256.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Cf. les lettres d'André Gide à Mario Puccini du 15 mars et 9 juin 1928, *ibid.*, p. 260.

mépriser. Mais chacun de ses livres nous apportait ce qu'ici, chez nous, on ne trouvait pas ; une sérénité artistique parfaite, un sentiment mystique de la vie, un désir de vérité tempéré et prudent¹⁵⁴ ». Encore plus que dans ses articles précédents, peut-être aussi en réponse aux nombreuses attaques adressées à Gide, Puccini se lance dans une défense courageuse et passionnée de son correspondant français :

[...] ceux qui essaient de bâtir, par leur propre volonté et sans aucune crainte, une morale particulière, éventuellement se compromettent, mais ils tentent le tout pour le tout selon leur libre choix. C'est le cas de Gide [...]. Mais cette audace n'appartient qu'aux très forts ; et, même si elle nous laisse étourdis, cette ligne est aussi droite, tellement pleine de style, qu'elle ne peut que nous charmer¹⁵⁵.

Les propos de Puccini sont tellement flatteurs que Gide lui-même essaie de le redimensionner : dans sa lettre suivante, il le remercie beaucoup de son article, tout en affirmant qu'il a décrit « moins celui que je suis que celui que je voudrais être¹⁵⁶ ». La correspondance entre les deux écrivains se poursuit encore au cours des années Trente, mais de cette dernière période on ne conserve que trois autres lettres de Gide, qui témoignent d'un échange toujours cordial, autour des connaissances communes¹⁵⁷, autour des œuvres respectives¹⁵⁸. Gide demeure un point de référence fondamental pour Puccini, qui lui dédie son roman *La Prigione* en 1931¹⁵⁹ ; de son côté, avec ses interventions dans la presse et ses défenses passionnées de l'auteur, il devient un médiateur important de la réception en Italie d'un Gide classique, mais sur la voie de la modernité.

¹⁵⁴ Mario Puccini, « Ritratto di Gide », *L'Ambrosiano*, VIII, 182, 31 juillet 1929, p. 3. « Credevamo in lui anche quando non ci contentava e ci pareva tanto francese o straniero ; da doverlo magari disprezzare. Ma ogni suo libro ci portava quel che appunto qui da noi non trovavamo ; una serenità artistica e perfetta, un senso mistico della vita, un'ansia di verità sebben temperata e cautissima ».

¹⁵⁵ *Ibidem*. « [...] chi vuol costruirsi con la propria volontà e senza paura una morale propria, magari si compromette, ma decisamente liberamente gioca il tutto per tutto. Così Gide [...]. Ma questa audacia è solo dei fortissimi ; e ci lasci pure frastornati, la linea è così retta, tanto stile c'è in essa, che non puoi non restarne, ma sì, anche ammirato ».

¹⁵⁶ Lettre d'André Gide à Mario Puccini, 3 septembre 1929, in Lynn Salkin Sbiroli, « E Gide rispose a Mario Puccini », *op. cit.*, p. 262.

¹⁵⁷ Notamment, Gide écrit à Puccini pour une précision concernant un épisode lié à Filippo Burzio : ce dernier, en narrant sa visite à Pontigny avec Guglielmo Alberti, raconte une conversation avec Gide qui laisserait entendre une certaine indifférence de ce dernier aux égards de Puccini (*cf.* Filippo Burzio, « André Gide », *La Stampa*, LXIV, 14, 16 janvier 1930, p. 3.). Gide tient à rassurer son correspondant de son amitié e de son intérêt à ses égards, *cf.* Lettre d'André Gide à Mario Puccini, 29 janvier 1929, in Lynn Salkin Sbiroli, « E Gide rispose a Mario Puccini », *op. cit.*, p. 263.

¹⁵⁸ *Cf.* les lettres d'André Gide à Mario Puccini du 11 juin 1932 et 4 février 1934, *ibid.*, p. 264-265.

¹⁵⁹ Milan, Ceschina, 1932 ; mais le volume paraît à la fin de 1931.

3.2.4.3. Guglielmo Alberti lecteur de Gide dans *Il Baretto*

Dans une position liminaire entre la réception de Gide en tant que classique et la mise en valeur de ses éléments de modernité, et toujours dans une vision fortement influencée par la culture catholique, se situe aussi la lecture de Guglielmo Alberti, critique de Gide dans *Il Baretto* (1924-1928). Empêchés d'agir contre le régime, Gobetti et son cercle déplacent l'action sur le terrain de la culture ; la revue démontre, par conséquent, une grande ouverture aux littératures étrangères, notamment aux littératures russe, française et allemande, mais ses auteurs font souvent preuve d'une volonté de retour à l'ordre après les expériences des avant-gardes. Les écrivains du *Baretto*, qui se déclaraient « sobres au niveau des crises de conscience et des formules de sauvetage¹⁶⁰ », se proposaient d'approcher les nouveautés étrangères avec intérêt, mais sans enthousiasme excessif. Les auteurs de *Il Baretto* souhaitent s'éloigner des influences « décadentes », tout en arrivant à construire un « style européen¹⁶¹ ». D'après nos données, André Gide dans *Il Baretto* est cité onze fois entre 1925 et 1927 ; un seul long article est entièrement consacré à l'auteur. Quatre de ces interventions sont signées par Guglielmo Alberti¹⁶², un jeune auteur italien qui appartenait au cercle des amis les plus proches de Gobetti, collaborateur depuis sa jeunesse de nombreuses revues littéraires. De famille aristocrate et d'attitude cosmopolite, Guglielmo Alberti se consacre au travail littéraire et critique, en gardant les distances de la culture officielle ; Sergio Solmi remarquera dans cette attitude une dose de « dilettantisme » aristocrate¹⁶³. Mais le choix d'Alberti a aussi des motivations politiques : il refuse toute reconnaissance officielle qui puisse le compromettre avec le régime

¹⁶⁰ Piero Gobetti, « Illuminismo », *Il Baretto*, I, 1, 23 décembre 1924, aujourd'hui in *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, op. cit., p. 161. « Parchi in fatto di crisi di coscienza e di formule di salvataggio ».

¹⁶¹ *Ibidem*. « Stile europeo ».

¹⁶² Les quatre autres citations sont signées par Francesco Bernardelli, qui consacrera des nombreux articles à Gide dans le quotidien turinois *La Stampa*, Umberto Morra di Lavriano et par Santino Caramella. Nous remarquons tout de suite que l'avis des rédacteurs de *Il Baretto* aux égards de Gide n'est pas unanime, cf. le paragraphe consacré à *Les Faux-monnayeurs*.

¹⁶³ Cf. Sergio Solmi, « Ricordo di Alberti » in *Omaggio a Guglielmo Alberti*, Pierpaolo Benedetto (éd.), Biella, Tipografia Unione Biellese, 1970, p. 54 : « Squisito dilettantismo cui facevano pensare tanti aspetti del suo carattere e della sua opera scarsa e preziosa, come pure la varietà dei suoi interessi [...] una posizione appartata [...] uno stile di superiore e voluto 'dilettantismo' che lo mantennero fondamentalmente estraneo ai movimenti di moda ».

fasciste¹⁶⁴. Passionné de littérature française, il entre en contact avec le milieu de *La NRF*, notamment suite à sa participation aux décades de Pontigny, en 1924. De ces contacts directs découlent les interventions de nombreux intellectuels étrangers dans *Il Baretto*, ainsi que les articles d'Alberti sur les œuvres et les écrivains européens¹⁶⁵. Dès 1923, il entame une correspondance avec Gide, auquel il voue l'admiration la plus vive. Cependant, son regard sur l'auteur français est destiné à évoluer.

Nous allons maintenant rendre compte de l'échange, inédit, entre les deux écrivains et, ensuite, nous nous concentrerons sur le regard de Guglielmo Alberti sur Gide et sur les raisons de son évolution.

La correspondance inédite André Gide – Guglielmo Alberti

La correspondance de Guglielmo Alberti avec André Gide se compose de six lettres de Gide¹⁶⁶ et de six lettres de Guglielmo Alberti¹⁶⁷, échangées entre février et septembre 1923, puis en 1924, 1925, 1927 et 1929. La correspondance est sûrement lacunaire, le contenu des lettres nous permet d'avancer l'hypothèse d'un échange plus vaste. Nous pouvons tout de même affirmer que la première lettre de l'échange est la lettre envoyée par Guglielmo Alberti le 24 février 1923. L'auteur italien s'excuse « si sans présentation de la sorte j'ose m'adresser à vous directement¹⁶⁸ » ; les deux auteurs n'ont pas eu de contact au préalable. Dans sa lettre, Alberti annonce son intention d'écrire un essai sur Gide à publier dans *Primo tempo*, la revue turinoise avec laquelle il collabore¹⁶⁹ ; il sollicite à Gide une copie des *Cahiers d'André Walter* et des *Poésies d'André Walter*, difficiles à repérer en Italie, et il demande quelques précisions bibliographiques. Le ton de la lettre est passionné ; Alberti le dit explicitement, il ne s'agit pas « d'une curiosité littéraire, que plutôt et bien davantage d'un profond intérêt d'ordre tout

¹⁶⁴ Cf. Ersilia Alessandrone Perona, « Profilo di Guglielmo Alberti », in *Un umanista del 900. Scritti di e su Guglielmo Alberti*, Id. et Francesco Alberti Lamarmora (éds.), Milan, Mazzotta, 2005.

¹⁶⁵ Cf. *ibid.*, p. 17. « I nuovi contatti vennero messi a frutto nel *Baretto*, dove comparvero grazie ad Alberti poesie di Stefan George e contributi di Curtius, Menasce, e Salvador de Madariaga ».

¹⁶⁶ Les lettres de Gide appartiennent à une collection particulière ; elles ont été vendues aux enchères le 18 juin 2013 à l'Hôtel des Ventes de Genève. Le site internet <http://e-gide.blogspot.com> annonce la vente et reporte la transcription des lettres, sur laquelle nous nous basons.

¹⁶⁷ Conservées auprès de la BLJD, γ 38.

¹⁶⁸ Lettre de Guglielmo Alberti à André Gide, 24 février 1923, BLJD, γ 38.1.

¹⁶⁹ Cf. *ibidem* : « une jeune revue littéraire, *Primo tempo*, que l'on imprime à Turin et dont je suis collaborateur. C'est justement à cette revue que j'ai destiné une série d'essais sur la littérature française contemporaine : et, précisant mon but, c'est très particulièrement à votre œuvre que je m'intéresse ».

psychologique¹⁷⁰ ». La réponse de Gide, datée de deux jours plus tard, est des plus cordiales : il regrette de ne pas avoir eu avant sa lettre, car il vient de passer par Turin (sûrement de retour de Rapallo) et il aurait aimé le rencontrer. Il lui conseille de « passer outre » André Walter, désormais introuvable¹⁷¹, et répond de façon exhaustive aux autres questions ; notamment, il annonce la parution en volume des conférences sur Dostoïevski. C'est justement sur ce point que la réponse d'Alberti s'ouvre :

Les conférences sur Dostoïevski dont vous me parlez, je les connais très bien ; c'est même après les avoir lues et en avoir compris toute l'importance que je me décidai soudain à vous écrire. Mon essai sur votre personnalité que j'avais déjà tracé me parut tout à coup insuffisant tandis que d'un côté je me lançai à la poursuite des quatre roues du chariot (Dostoïevski – Nietzsche – Browning – Blake) je m'efforçais de l'autre à retrouver telles des vos traces qui me semblaient des plus effacées... Je vous connais, je vous vois, je vous suis pendant l'enfance à Laroque, à Uzès, à Paris, je vous retrouve plus tard homme pour qui chaque livre est une tentation différée. Mais c'est à votre adolescence que je songe, dont *Les Cahiers d'André Walter* doivent être un palpitant témoignage. Mais puisqu'il faut que je me contente des *Nourritures terrestres*, ne pourrais-je toutefois obtenir de vous une petite notice bibliographique concernant ces années (voyages, lectures, fréquentations littéraires) ? C'est bien à contrecœur, croyez-le, que je me travestis en interviewer : au moins suis-je sûr que vous comprenez toute la signification et la portée de mon intérêt [...] veuillez toutefois reconnaître à travers la maladresse de mes paroles la sincérité profonde de mes sentiments [...]¹⁷².

Le ton d'Alberti est de plus en plus vibrant et pressant. Apparemment, Gide ne répondra pas à cette deuxième lettre. Après un silence de plusieurs mois, Alberti lui écrit à nouveau, en rappelant l'échange précédant, « lorsque j'ai cru pouvoir recourir au stratagème d'un prétexte d'ordre tout littéraire pour entrer en correspondance avec vous¹⁷³ ». L'essai, jamais paru, était effectivement un prétexte qui cachait un intérêt de nature plus personnelle :

Je ne sais rien, mais je sais que vous semblez dominer toute ma vie. [...] au plus profond de l'âme et du corps aussi semble-t-il... [...] Ah ! Certes, jamais disciple ne se proposerait

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Cf. Lettre d'André Gide à Guglielmo Alberti, 26 février 1923 : « Les *Poésies d'André Walter* ont été rééditées dernièrement par la *Nouvelle Revue Française*, dans une petite édition (“une œuvre, un portrait”) qui ne doit pas encore être épuisée. Les *Cahiers d'André Walter* sont introuvables et les prix atteints aux dernières ventes sont fantastiques. C'est une œuvre vraiment “posthume”, où peut-être un habile critique peut reconnaître bien des défauts que j'ai su développer plus tard... mais il me semble que vous pouvez passer outre sans que doive en souffrir l'étude dont vous me parlez et que je me réjouis de lire dans cette revue, pour laquelle je vous envoie ici tous mes vœux ».

¹⁷² Lettre de Guglielmo Alberti à André Gide, 5 mars 1923, BLJD, γ 38.2.

¹⁷³ Lettre de Guglielmo Alberti à André Gide, 4 septembre 1923, BLJD, γ 38.3.

plus fervent de moi-même, si je ne savais comment sans cesse vous vous dédiez au rôle de maître ! [...] Je ne sais en réalité rien confesser : méfiance envers la compréhension des autres et envers moi-même, si facile à la dangereuse émotion de l'enthousiasme, m'en a fait perdre l'habitude¹⁷⁴.

Gide ne répondra à cette lettre qu'un mois et demi plus tard, le 22 octobre ; il s'excuse d'avoir oublié la lettre dans un pardessus et de répondre si tard ; il dit espérer que l'adresse soit toujours la bonne ; finalement, il renvoie son interlocuteur au plaisir d'une prochaine rencontre. En somme, Gide ne répond pas aux avances confuses de l'écrivain italien¹⁷⁵, mais le l'échange se poursuit, comme nous le montre la correspondance : en janvier 1924, Gide envoie à Alberti une carte postale du musée de Sfax (Tunisie), figurant « Horion sur un dauphin et jouant du luth¹⁷⁶ », qui nous confirme qu'Alberti lui avait écrit à nouveau¹⁷⁷. Gide semble vouloir échapper à ce dialogue ; les deux écrivains se rencontreront, probablement pour la première fois, à Pontigny au mois d'août 1924, puis à nouveau à Paris et à Chartres le même été. Dans une lettre conservée également à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Alberti remercie du Bos de son accueil à Pontigny¹⁷⁸ ; Jacques Heurgon témoigne également de sa présence¹⁷⁹, tout comme

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Cf. Lettre d'André Gide à Guglielmo Alberti, 22 octobre 1923. « Qu'aurez-vous pu penser de mon silence ?... Puisse-t-il ne vous avoir point trop attristé ! – Certainement quelque malin démon se joue de nous et veut nous empêcher de nous joindre. Il vous souvient (et votre lettre le rappelle) de combien peu je vous manquais, lors de mon passage à Turin... Voici votre lettre du 4 sept. Je la retrouve enfin, hier, de retour à Paris où je l'avais laissée par mégarde dans la poche d'un pardessus. Combien je me désolai, sitôt ensuite de n'avoir pas tout au moins relevé votre adresse... Non : le démon avait coupé les ponts ; je ne pouvais plus vous atteindre, ni même vous faire connaître combien votre lettre m'avait touché. – Et maintenant encore je tremble : cette adresse d'Arezzo, n'est-ce pas celle d'une résidence d'été ? Va-t-on faire suivre cette lettre à Turin, ou ailleurs ? À votre tour veuillez me rassurer. Et ne prenez point note de l'adresse de cet hôtel où je suis descendu pour quelques jours : mon adresse permanente est à *La Nrf*, 3 rue de Grenelle Paris VIe d'où l'on me fera suivre mon courrier à Cuverville, où je pense rejoindre ma femme dans quelques jours, ou ailleurs... Je vous serre bien affectueusement la main. J'espère bien le faire un jour, et prochain, d'une manière moins mystique ».

¹⁷⁶ Dans la didascalie, le mot « Horion » est souligné par Gide avec un point d'exclamation.

¹⁷⁷ Cf. Lettre d'André Gide à Guglielmo Alberti du 5 janvier 1924 : « Cher Monsieur et ami, ni oubli, ni indifférence, ni froideur... mais travail = silence. Je me suis plongé dans l'élaboration d'un livre plus important que tous ceux que j'ai écrits jusqu'à ce jour et qui exige de moi la plus grande contention d'esprit. Si je m'en distrais, au printemps, par besoin de repos, je serais extrêmement heureux de vous voir. Je ne puis pourtant vous promettre ma visite, car il est possible que je m'embarque pour le Maroc ».

¹⁷⁸ Cf. lettre de Guglielmo Alberti à Charles Du Bos du 19 février 1925, Ms Ms 26374 : « je garde très précieux le souvenir de votre accueil à Pontigny, d'abord, et ensuite à Paris ».

¹⁷⁹ Cf. Jacques Heurgon, « Alberti à Pontigny », in *Omaggio a Guglielmo Alberti*, Biella, 1970, p. 85-90. « C'est en août 1924 que Guglielmo vint pour la première fois à Pontigny, pour une décade sur *L'acquis du XIX^e siècle dans l'ordre de l'intelligence* [...] Filippo Burzio [...] lui avait [...] proposé de l'accompagner, et il s'était laissé tenter par la curiosité de voir "le petit noyau" : Gide, Schlumberberg, Martin du Gard,

l'écrivain Filippo Burzio, qui était avec lui et qui publiera un souvenir assez malveillant de cette occasion dans le quotidien *La Stampa*, cinq ans plus tard¹⁸⁰. Au début de septembre 1924, Gide cite Alberti dans une lettre à Marc Allégret : « Demain je pars pour Chartres où samedi se retrouveront les naufragés de Pontigny : Blacque-Belair, Curtius, le comte Alberti (exquis italien de ton âge) + Roger Fry¹⁸¹ ». Alberti est une présence constante pour Gide en ces mois-ci, même s'il n'apparaît pas dans son *Journal* ; en revanche, il est cité dans d'autres lettres¹⁸² à de nombreux correspondants. Suite aux rencontres de 1924, leur rapport se fait plus étroit, comme le témoigne Filippo Burzio : « mon compagnon de voyage, même s'il n'était pas un idiot, se laissa entraîner par ses suggestions : ils devinrent amis. Une fois à Paris, Gide l'invita, lui et pas moi¹⁸³ ». Alberti démontre sûrement une familiarité majeure lorsqu'il écrit à Gide, en septembre 1924 :

Monsieur, ce mot de confiance que vous m'avez adressé un soir, dans votre chambre, à Pontigny, lorsque, non encore ressaisi de l'émotion causée par votre lecture des *Faux monnayeurs*, tout [mot illisible], gonflé d'un sentiment confus, j'ai [mot illisible] ma reconnaissance. Le mot je risquais fort de m'en exagérer l'importance [...]. C'est d'un manque de confiance que je souffre, de confiance en la vie, en moi-même [...]. Brusquement, une solitude presque abstraite j'établis autour de moi, effarante¹⁸⁴.

Charles du Bos, Ernst Robert Curtius [...] il se montra silencieux dans les discussions de l'après-déjeuner, mais plein d'entrain dans les conversations sous la charmille et très brillant dans les petits jeux du soir ».

¹⁸⁰ Cf. Filippo Burzio, « André Gide », *La Stampa*, LXIV, 14, 16 janvier 1930, p. 3. « Non c'è del resto nessun male a dire che in quel tempo, vari anni fa, Gide ha tentato di sedurmi: questo è nello stile di un maestro di vita. Al primo piano di quel bel romitaggio di Borgogna, una mattina me ne stavo leggendo in biblioteca quando egli entrò, avvicinandomisi a passi felpati: e il fatto che il pavimento fosse ricoperto di tappeti non sminuì la mia impressione, di vedermelo sorgere accanto all'improvviso. Vivevamo da parecchi giorni insieme lassù, una trentina di persone, ed egli, che poco o nulla sapeva sul mio conto, non aveva fino allora mostrato di notarmi. Punto dopo la presentazione, furono pertanto quelle le prime parole che scambiammo. Mi chiese se conoscevo, e chi fosse, Mario Puccini, traduttore o recensore (se non erro) di un suo libro; e poi restò come in attesa di quel che io avessi da dirgli. Rimasi perplesso: a parlargli di lui o della sua opera, certo gli avrei fatto piacere; dirgli di me era anche possibile; com'era chiaro che la sua mossa non mirava soltanto a farsi un proselite in Italia (aspirazione da letterato) ma introdursi nel giro di uno spirito (aspirazione da maestro di vita). Non ne feci niente, e lasciai morire banalmente il discorso. Fui attivo e passivo insieme, inerte e previdente, istintivo e volontario. [...] Il fatto sta che il mio compagno di viaggio, pur essendo tutt'altro che uno stupido, aderì invece a quelle suggestioni: e divennero amici. Quando giungemmo a Parigi, Gide invitò lui, e me no. In quel tempo ero ancora sensibile a simili disparità di trattamento, ora non più ».

¹⁸¹ Lettre d'André Gide à Marc Allégret du 4-5 septembre 1924, *Corr. Allégret*, p. 596-598.

¹⁸² Par exemple, dans une lettre du 10 septembre 1924 à Paul Valéry : « J'espère ne t'avoir importuné en t'amenant ainsi le jeune Comte degli Alberti, sans crier gare. Tu as été exquis et il remporte de ton accueil le souvenir le meilleur – ainsi que Curtius [...]. Je viens de passer avec eux deux (et quelques autres) deux jours à Chartres », *Corr. Valéry*, p. 870-871.

¹⁸³ Cf. *supra*.

¹⁸⁴ Lettre de Guglielmo Alberti à André Gide, 21 septembre 1924, BLJD, γ 38.4.

Alberti affiche ici un état de tristesse et de dépression ; Gide lui répond d'un ton très cordial, même si un peu plus détaché par rapport à son correspondant. Il s'excuse, encore une fois, de ses silences ; il annonce le report du voyage au Congo, initialement prévu pour 1924, et son souhait de pouvoir se rendre en Italie au printemps suivant.

Je ne manquerai pas, dans ce cas, de vous en avertir, car j'ai gardé de nos conversations, si imparfaites fussent-elles encore, le souvenir le meilleur et le plus attendri. Et j'ai la certitude que les suivantes seraient plus fortifiantes et fructueuses. Le doute constant de vous-même, dont vous me parliez, et que moi aussi, croyez-le bien, j'ai pu connaître, a-t-il enfin cédé à un plus amoureux abandon ? Aux choses, aux êtres, à la vie... Combien je le souhaite ! Et que vous cessiez d'être habile à empêcher votre bonheur¹⁸⁵.

À partir de ce moment, la correspondance devient fragmentaire. Le 14 avril 1925, Alberti remercie Gide de l'avoir aidé face à ses doutes existentiels et demande à le voir avant son départ pour le Congo¹⁸⁶ ; la réponse de Gide date de sept jours plus tard : un court message dans lequel il lui donne un rendez-vous à Paris¹⁸⁷.

Deux ans séparent cette rencontre du message suivant, mais le rapport semble ne pas avoir subi d'interruption : « Mon cher Alberti, Vous êtes exquis de m'écrire ainsi... J'emporte avec moi votre Oreste dans le midi. Je suis extrêmement fatigué, incapable aujourd'hui de vous écrire mieux et davantage. Mais croyez à mon affection bien fidèle¹⁸⁸ ». Alberti a donc envoyé à Gide *Oreste*, son ouvrage qui vient de paraître et qui semble débiteur de l'influence de Gide¹⁸⁹. Après une nouvelle interruption, en mars 1927, Alberti est cité dans une lettre à Roger Martin du Gard ; Gide lui demande des nouvelles

¹⁸⁵ Lettre d'André Gide à Guglielmo Alberti, 2 novembre 1924.

¹⁸⁶ Cf. Lettre de Guglielmo Alberti à André Gide, 14 avril 1925, BLJD, γ 38.5.

¹⁸⁷ Cf. Lettre d'André Gide à Guglielmo Alberti, 21 avril 1925 : « Brignoles. Mon cher Alberti, Je reçois à l'instant votre exquise lettre. Vite un mot pour dire que je ~~prends~~ rentre à Paris demain et pense y passer (Villa Montmorency) les trois premières semaines du mois de mai. Heureux si je pouvais vous revoir ».

¹⁸⁸ Cf. Lettre d'André Gide à Guglielmo Alberti, 6 janvier 1927.

¹⁸⁹ *Oreste. Cronache di moralità provvisoria a cura di Pilade* (Turin, Edizioni de del Baretto, 1926). Le titre renvoie à la morale provisoire de Descartes, mais nous remarquons que le mot « *moralità* » remplace ici le mot « *morale* », en renvoyant du coup directement aux « Chroniques de la moralité privée » qui ouvrent le *Prométhée mal enchaîné* de Gide. Quelques décennies plus tard, Alberti lui-même définira cet ouvrage comme un « [...] libriccino nato, come fu detto, da una contaminazione fra il Gide di *Paludes* e il Leopardi di *Filippo Ottonieri* [...] dove un postremo decadentismo si agghindava nei più speciosi paludamenti neoclassici attraverso l'ironico travestimento della favola » (Guglielmo Alberti, « Trent'anni dopo » in *Un umanista del '900*, op. cit., p.107). Il faut évidemment relativiser ce jugement, formulé au cours du deuxième après-guerre, une période où l'engagement de la littérature devient un caractère nécessaire et universellement partagé.

de l'ami italien¹⁹⁰. La dernière lettre de cette correspondance se situe deux ans plus tard : il s'agit d'une lettre d'Alberti à propos de *L'École des femmes* ; l'écrivain italien y cite aussi une rencontre chez Roger Martin du Gard, au Tertre.

Cher Monsieur et ami, je suis très touché de votre bon souvenir et vous en remercie bien cordialement. Ce livre au titre bien plus cruellement ironique encore que la *Symphonie pastorale* il me semble que je le connais déjà en entier bien avant sa publication sur la *Revue de Paris*, car, vous vous en souvenez peut-être, vous nous en aviez lu le début au Tertre et raconté brièvement le développement et la fin. Cette Évelyne combien plus librement peut-on l'admirer que la Pauline de *Faux monnayeurs*. [...] Quant à Robert il incarne un de vos thèmes favoris et qui me touche très particulièrement [...] chacun peut s'y reconnaître tous les pires moments. Il illustre [...] cette extraordinaire duperie universelle qui consiste à croire que toute chose ici-bas est alimentée par autre chose que sa *peremne voluptas*¹⁹¹.

Cet échange nous décrit un rapport très fort et durable dans le cadre des relations italiennes de Gide en cette période. Cet échange trouve son pendant dans les articles que Alberti consacre à Gide dans la presse italienne, et qui nous dévoilent un regard contradictoire de la part de l'écrivain italien sur son maître.

Alberti critique de Gide : un regard en évolution

Si l'essai promis pour *Primo tempo* ne paraîtra jamais, Guglielmo Alberti travaillera tout de même à la diffusion de l'œuvre de Gide. Notamment, comme nous l'avons anticipé, il consacre à l'écrivain français deux articles dans les pages du *Baretti*. Alberti partage entièrement la mission de la revue de Gobetti de sortir la culture italienne de son caractère provincial, en ouvrant ses portes aux littératures étrangères, à l'instar de *La Voce* quelques années auparavant¹⁹².

En reconstruisant sa propre formation intellectuelle, Guglielmo Alberti rappelle sa découverte de D'Annunzio, mais aussi le dépassement rapide de l'esthétisme et la

¹⁹⁰ Cf. Lettre d'André Gide à Roger Martin du Gard du 19 mars 1927 : « Quoi d'Alberti ? » demande Gide. Le rapport entre Alberti et du Gard est ultérieurement confirmé par une lettre à Gide du 11 février 1934, où Martin du Gard affirme « Je viens de voir Alberti », *Corr. Martin du Gard*, I, p. 306-307.

¹⁹¹ Lettre de Guglielmo Alberti à André Gide, 19 mai 1929, BLJD, γ 38.6.

¹⁹² Guglielmo Alberti lui-même compare les deux revues, cf. « Trent'anni dopo » in *Un umanista del '900*, op. cit., p.106 : « *La Voce*, per quanto benemerita, non aveva fatto che dar l'avvio prima della guerra : toccava alla generazione successiva sempre più decisamente proseguire nel cammino. *Il Baretti* fu così il necessario complemento della *Rivoluzione liberale* ».

découverte des auteurs français¹⁹³. Antonio Debenedetti, fils de Giacomo – critique et grand ami d’Alberti – rappelle la passion de jeunesse d’Alberti pour Proust¹⁹⁴ et son œuvre de diffusion des auteurs contemporains français et anglais auprès de ses amis. Mario Furbini souligne l’importance du rôle joué par les auteurs français dans la formation d’Alberti : une influence qui ne se limite pas à la formation littéraire, mais qui touche le jeune auteur italien dans le plus profond de son être, ce qui correspond bien aux lettres que nous venons de citer. Furbini donne ainsi une liste des auteurs qui ont influencé le plus Alberti :

Gide, « son » Gide à lui, sur lequel, finalement, il exprima un jugement décidément négatif, et Proust, dont il reconnut [...] la grandeur. Baudelaire et les classiques français du Grand Siècle, les poètes et les moralistes, Manzoni, qui devait devenir son auteur, Pétrarque et Tasse. Tous ces auteurs, on le sentait, n’étaient pas simplement les auteurs de belles pages, de jolies phrases, de beaux vers [...] ; ils étaient plutôt une expérience dans laquelle son être tout entier était engagé, une réponse à ses questions autour de l’art, mais, encore plus, autour de la vie¹⁹⁵.

Umberto Morra, grand ami d’Alberti, souligne à son tour la double influence, d’une part, de la littérature moderne et contemporaine (D’Annunzio, Gozzano) et, d’autre part, des classiques français, « moralistes et, donc, immoralistes¹⁹⁶ » sur la formation de Alberti. Comme Alberti lui-même le souligne, sa formation, qui s’était construite sur la coprésence de la littérature italienne et de la littérature française, évolue bientôt vers une

¹⁹³ Cf. Guglielmo Alberti, « Ricordi e caratteri », in *Un umanista del ‘900*, op. cit., p.149-150. En rappelant sa découverte de D’Annunzio, il affirme : « Nulla di paragonabile mi parve di aver mai letto prima, e me ne ripetevo tra me e me, ora questo, ora quella “cadenza” creata dalla scelta dei vocaboli e dallo snodarsi del periodo, come di una musica di cui non arrivavo a saziarmi. Era prosa ma non era anche poesia? Da quel giorno, per poco che mi riuscisse di mettere la mano su qualche opera dell’“immaginifico”, fu un susseguirsi di incanti, mi ci tuffavo con delizia indicibile, rimanendone poi come inebriato [...] quanto durò questo invasamento? Forse due o tre anni. Ma già dal ‘17 mi ero comperato un esemplare delle *Fleurs du mal*. Fu anche in quel tempo che nella bibliotechina di casa, giuntavi chissà come, trovai un’antologia di Verlaine, e che tra i libri di mia madre scopersi [...] una copia del *Coeur innombrable* della Comtesse Mathieu de Noailles ».

¹⁹⁴ Cf. Antonio Debenedetti, « Gli anni Trenta nelle opere di un protagonista » in *Un umanista del ‘900*, op. cit., p. 33-38.

¹⁹⁵ Mario Furbini, « Le letteure di Alberti », in *Omaggio ad Alberti*, op. cit., p.71. « Gide, il “suo” Gide, sul quale finì per esprimere un reciso giudizio negativo, e Proust, di cui riconobbe poi [...] la superiore grandezza, Baudelaire e i classici francesi del gran secolo, poeti e moralisti, Manzoni, che sarebbe divenuto il suo autore, Petrarca e Tasso, tutti, si sentiva, erano per lui non solo autori di belle pagine, belle frasi, bei versi [...] ma un’esperienza in cui era impegnato il suo essere, una risposta a problemi suoi di arte, ma prima che di arte di vita ».

¹⁹⁶ Umberto Morra di Lavriano, « Ai tempi di Gobetti », in *Omaggio ad Alberti*, op. cit., p. 36. « Moralisti e dunque immoralisti ».

redécouverte des classiques italiens, notamment Manzoni, grâce aussi à la rencontre avec Pietro Pancrazi en 1923¹⁹⁷. Parallèlement, Alberti s'éloigne de ses maîtres de jeunesse. La participation d'Alberti aux décades de Pontigny, qui indique un intérêt encore vif pour la littérature contemporaine française, date de l'année suivante sa rencontre avec Pancrazi ; son intervention traite de Manzoni : « Il parla avec ferveur, il fut écouté avec courtoisie, mais il est douteux que Gide ou Du Bos ou Mauriac, l'ayant entendu, se soient précipités sur les *Promessi sposi*¹⁹⁸ », rappellera Jacques Heurgon. Manzoni deviendra son auteur et son critère de jugement de la contemporanéité, comme le rappelle Marziano Guglielminetti : « Finalmente, Alberti choisì Manzoni in tant qu'auteur catholique capable de l'aider dans l'analyse des romanciers étrangers contemporains qui ont un compte ouvert avec ces mêmes problèmes théologiques [...] de Manzoni lui-même¹⁹⁹ ». Cette centralité de Manzoni poussera Alberti à prendre les distances de toute une partie de sa formation de jeunesse. Après ses lettres à Gide, qui étaient des plus passionnées et élogieuses, le regard d'Alberti sur l'écrivain et son œuvre évolue, en donnant lieu à des articles ambivalents : « Il decida de prendre les distances de Gide, [...] et en cette prise de distance son jugement rejoignit celui de Pancrazi²⁰⁰ ». Dans ses souvenirs, Alberti semble regretter sa passion de jeunesse pour la France, ainsi que ses intérêts pour la modernité, identifiée avec D'Annunzio e Gozzano : « Combien j'envie ceux qui ont été à l'abri, depuis les premières années de leur formation, du préjugé ridicule de la "modernité" !²⁰¹ ».

¹⁹⁷ Cf. Guglielmo Alberti, « Trent'anni dopo », in *Un umanista del '900*, p. 109 : « Pancrazi era proprio il maestro di cui avevo bisogno per introdurmi allo studio dei classici in genere e in special modo dei toscani che tanto in prosa e poesia quanto nelle arti figurative ci hanno tramandato il modello di un rinnovato atticismo. Parallelamente, un'altra e non meno vivace lezione di classicità la stavo apprendendo in quegli anni da Gide e da Proust attraverso i quali risalivo a scoprire i tesori del Seicento francese, ma c'era il pericolo che tale materia, psicologicamente tanto più ricca, mi facesse poi trascurare un approfondimento di quella che, dopotutto, era la mia tradizione e nell'ambito della quale soltanto potevo arrivare a riconoscere i miei mezzi espressivi. Senza Pancrazi [...] chissà fino a quando non avrei preso chiara coscienza di quanto fossi infranciosato e di quanto ciò, alla lunga, avrebbe potuto riuscirci dannoso ».

¹⁹⁸ Jacques Heurgon, « Alberti a Pontigny », *Omaggio ad Alberti, op. cit.*, p. 65.

¹⁹⁹ Marziano Guglielminetti, « Il Manzoni di Alberti », in *Un umanista del '900*, p. 70. « Alberti finisce per eleggere Manzoni ad autore cattolico in grado di aiutarlo nell'analisi di quei romanzieri stranieri contemporanei, che hanno mantenuto un conto aperto sui problemi teologici rappresentati e discussi nelle liriche, nelle tragedie, nel romanzo e nei trattati di Manzoni medesimo ».

²⁰⁰ Arnaldo Di Benedetto, « Guglielmo Alberti letterato », *ibid.*, p. 65-66. « Da Gide ebbe poi a distanziarsi, [...] e in tale presa di distanza il suo giudizio venne a collimare con quello di Pancrazi ».

²⁰¹ Guglielmo Alberti, *Fatti personali*, cité par Marziano Guglielminetti, « Il Manzoni di Alberti », *ibid.*, p. 70 « Quanto invidia chi può dire di esser stato immune fin dai primi anni della formazione dallo stolido pregiudizio della "modernità"! ».

Dans un témoignage sur son rapport avec Alberti, le cardinal Georges Cottier affirme que le détachement d'Alberti de la littérature française se joue sur le refus progressif de l'esthétisme, dont Gide serait l'un des représentants :

Pour un jeune de mon âge, le nom de Pontigny était plein de prestige, même si ni Valéry, ni Gide, qui, jusqu'à la veille de la guerre, exerçaient un charme exceptionnel sur nombre de personnes, n'avaient eu sur moi aucune influence. [...] Le nom de Gide évoque les théories de l'art pour l'art et l'esthétisme dont Guglielmo se libéra progressivement. L'esthétisme était destiné à ne pas survivre face au traumatisme de la guerre²⁰².

Cependant, cet éloignement ne se joue pas seulement sur le plan esthétique ; il faut également souligner l'évolution d'Alberti sur le plan de la morale. D'origine aristocrate, sa place dans la société est doublement mise en question à l'époque contemporaine, en tant qu'intellectuel, mais aussi en tant que représentant d'une classe sociale en voie de disparition. Si Alberti refuse toute sorte d'engagements publics dans le cadre de la culture officielle, sa condition d'aristocrate, ainsi que l'influence de Gobetti, l'amènent à une prise de responsabilité qui se jouera dans le domaine de la religion et de la morale, en suivant l'exemple des auteurs français²⁰³. Antonio Debenedetti souligne que l'intérêt d'Alberti pour Gide s'adresse au côté « inquiéteur » [inquiétant ou enquêteur ?] de l'auteur français : « Gide lu et étudié comme le champion d'un immoralisme de l'intelligence, l'ennemi ingénieux de cette résignation que trop souvent, par facilité, nous identifions avec la bonne conscience²⁰⁴ ». Mais, en s'éloignant de la laïcité de Gobetti et en se rapprochant du christianisme, Alberti se rapproche également « de la France des Maritain et des Mauriac²⁰⁵ » et relit les auteurs de sa jeunesse à la lumière de ses

²⁰² Georges Cottier in *Un umanista del '900*, op. cit., p. 80. « Per un giovane della mia età, il nome di Pontigny era portatore di un'aura prestigiosa senza che né Valery né Gide, che fino alla vigilia della guerra avevano esercitato su molte persone un fascino eccezionale, avessero avuto influenza su di me [...] il nome di Gide evoca le teorie dell'arte per l'arte e l'estetismo del quale Guglielmo progressivamente si andò liberando. L'estetismo non avrebbe resistito allo shock della guerra ».

²⁰³ Cf. Ersilia Alessandrone Perona, « Profilo di Guglielmo Alberti », in *Un umanista del '900*, op. cit., p. 19 : « Intorno alla metà degli anni Venti si può collocare anche l'inizio della riflessione di Alberti sulle radici morali della religiosità [...]. Un passaggio importante fu la partecipazione nel 1926 alla decade degli *Entretiens* di Pontigny dedicata a « L'Empreinte chrétienne », nel corso della quale Mauriac difese l'umanesimo cristiano simboleggiato dal Cristo »; d'après ce témoignage, nous pouvons déduire que Alberti participe encore une fois aux décades.

²⁰⁴ Antonio Debenedetti, « Gli anni Trenta nelle opere di un protagonista », *ibid.*, p. 33. « Un Gide letto e studiato come campione d'un immoralismo dell'intelligenza ingegnosamente nemico di quella rassegnazione che troppe volte, per motivi di comodo, siamo portati a identificare con la buona coscienza ».

²⁰⁵ *Ibidem*. « La Francia dei Maritain, dei Mauriac ».

nouvelles positions²⁰⁶ : il démontre à la fois la plus grande admiration et la volonté de se détacher de leur exemple²⁰⁷. Alberti réunit l'admiration pour le modèle français et la recherche d'une typicité italienne qui s'éloigne du modèle étranger sur le plan de la moralité ; cette approche deviendra une constante du débat italien autour du roman entre les deux guerres. Malgré son regard ambivalent, Alberti n'oubliera jamais la leçon de Gide, qui demeurera à jamais parmi ses points de référence²⁰⁸.

Le premier article d'Alberti citant Gide est consacré au *Potomak*, l'œuvre qui marque un tournant dans l'expérimentation littéraire de Jacques Cocteau²⁰⁹. L'article fait partie des « Lettres d'Oreste », une série où Alberti affronte une grande variété de sujets²¹⁰ sous la forme de lettres adressées par Oreste à son cousin et ami Pilade, pseudonyme d'Alessandro Passerin d'Entrèves, ami de jeunesse de l'auteur. En revenant sur cette série d'articles quelques années plus tard, Alberti lui-même en expliquera l'origine et affirmera qu'elles marquent l'éloignement de l'esthétisme qui avait caractérisé ses exordes littéraires²¹¹.

²⁰⁶ Ersilia Alessandrone Perona, « Profilo di Guglielmo Alberti », *ibid.*, p. 21. « Rispetto ai suoi studi critici precedenti, quelli del dopoguerra recano il segno di una forte pregiudiziale morale, nulla togliendo peraltro alla finezza della lettura: e se nascevano non dalla volontà di stroncare, ma dall'esigenza di meglio conoscere l'uomo celato dietro l'opera letteraria. Si hanno così le riletture di Gide, di Moravia. E soprattutto quella del Manzoni, il cui studio, come si è visto, coincise con l'inizio del suo percorso spirituale ».

²⁰⁷ Cf. *ibid.*, p. 18. « Nel loro apparente eclettismo, questi articoli segnano un distacco sia dal compiaciuto rispecchiamento negli autori preferiti, sia dall'edonismo della parola del verso: "Pilade, Ho sete d'aria" scriveva concludendo la lettera dedicata al Potomak di Cocteau. Alla presa di distanza dall'emulazione dei moderni stranieri subentrava una nuova attenzione ai classici italiani e al problema, allora centrale, del rapporto fra tradizione e innovazione: "la tradizione nostra è in un tono che mi piace dire di moralità nativa", affermava Alberti, in evidente consonanza con Montale, che aveva ampiamente discusso il tema sulla rivista di Gobetti, concludendo: "lo stile ci verrà dal buon costume" ».

²⁰⁸ Cf. Arnaldo Di Benedetto, « Guglielmo Alberti letterato », *ibid.*, p. 67. « Dello stesso Gide, mai dimenticato nonostante la presa di distanza, non si trattenne dal citare un passo persino nel libro su Manzoni (capitolo IX), indicando nei *Promessi Sposi* la realizzazione del romanzo ideale vagheggiato nel *Journal d'Edouard* nei *Faux-monnayeurs*. Il non facile cattolicesimo che fu il suo non fece velo alla sua capacità di discernimento e giudizio ».

²⁰⁹ Composé avant la Guerre, l'œuvre paraît dans une première version en 1919 et dans son édition définitive en 1924.

²¹⁰ Ersilia Alessandrone Perona, « Profilo di Guglielmo Alberti », *Un umanista del '900, op. cit.*, p. 18.. « Egli contribuì alla rivista anche con gli articoli pubblicati sotto forma di lettere di Oreste a Pilade, nelle quali trattava di Gide e di Cocteau, di Gozzano e del dandysmo, della morte di Jacques Rivière e della danza moderna ».

²¹¹ Cf. Arnaldo Di Benedetto, « Guglielmo Alberti letterato », *ibid.*, p. 64. « Le lettere segnano un progressivo distacco da quel punto veramente morto, e non metterebbe conto di rammentarle (oltretutto, furono così poche) se non fosse il fatto che Gobetti mi obbligò a scriverle, facilitandomi così l'uscita dal labirinto di specchi fra i cui meandri chissà per quanto ancora avrei seguito a correre disperatamente dietro il mio riflesso, incauto e sprovveduto Narciso. Non andò molto, del resto, che la stessa pretesione

Dans la lettre en question²¹², Alberti exprime son désaccord face au caractère avant-gardiste de l'œuvre de Cocteau, qui mélange des dessins et des aphorismes, dans une forme non traditionnelle : « j'ai sorti de ma poche un livre [...] nouveau. Un livre nouveau : quelle présomption de l'auteur, quelles prétentions immodérées du lecteur ! À chaque fois, on y tombe dedans [...] comme s'il ne s'agissait pas toujours de la même histoire que l'on raconte²¹³ ». Il reproche à Cocteau de poursuivre un idéal de l'originalité à tout prix qui appartient à la période avant-gardiste et que Alberti considère désormais dépassé. Oreste-Alberti invite son ami Pilade à se rappeler leurs lectures de jeunesse, à travers une citation du *Traité du Narcisse* (« Les livres ne sont peut-être pas une chose bien nécessaire ; quelques mythes d'abord suffisaient ; une religion y tenait toute entière... Puis on a voulu expliquer ; les livres ont amplifié les mythes ; – mais quelques mythes suffisaient ») et de *La chute des anges* de Cocteau (« Un mot d'écrit ; un pas d'ôté à la chute »). En évoquant avec nostalgie ses lectures de jeunesse, Oreste-Alberti souhaite revenir sur la problématique de l'écriture, de sa nécessité et de son rôle. Il décrit au lecteur le changement survenu dans sa perception de l'art, vers un engagement de l'écrivain dans la réalité, en s'appuyant sur Gide : comme le protagoniste de *Paludes*, Alberti, dans sa jeunesse, a cru appartenir à une élite supérieure par rapport aux « normaux », qui restaient ancrés aux mesquineries de la réalité quotidienne. Lorsqu'Angèle reproche au protagoniste de *Paludes* de ne rien faire, alors qu'Hubert « s'occupe », Alberti s'identifiait dans le protagoniste, le poète qui doit se justifier face à Hubert, l'homme actif. Au contraire, ensuite, à l'âge de la maturité, Alberti finit par se rapprocher d'Hubert, en comprenant d'appartenir, au fond, à sa même espèce, d'être animé par ses mêmes préoccupations.

À cette époque-là, nous lisions *Paludes* ; à vrai dire, nous le connaissions par cœur. D'ailleurs, nous connaissions tout par cœur. Nous nous définissions des *subtils* face à « l'unique grande famille des crustacés ». C'était une belle époque ; tout compte fait, on peut le dire. Les problèmes ont commencé le jour où je me suis trouvé vis-à-vis d'Hubert, *crustacé* type, et j'ai voulu prendre contact avec lui plus profondément, soucieux de défendre ma dissemblance [...] de l'opposer [...] à sa soumission utilitaire aux règles

epistolare, oltre che i superstiti lezi di uno stile divenutomi ormai insopportabile, mi accorsi che non corrispondeva più a nulla ».

²¹² Oreste [Guglielmo Alberti], « Lettera sul Potomak », *Il Baretto*, II, 1, 15 janvier 1925, p. 6.

²¹³ Oreste [Guglielmo Alberti], « Lettera sul Potomak », *Il Baretto*, II, 1, 15 janvier 1925, p. 6. « Ho tosto tratto di tasca un libro [...] nuovo. Un libro nuovo : o presunzione d'autore, smodate pretese di lettore! ci si ricasca ogni volta [...] quasiché non fosse sempre la medesima storia che si racconta ».

établies... mais, au plus profond de moi-même, sa capacité aisée d'agir ne cessait pas de me heurter. [...] Celle qui me paraissait l'incapacité totale de Hubert de comprendre l'utilité d'un livre, éveilla en moi le doute de ne pas l'entendre clairement moi-même ; et, à force d'insister dans l'analyse des motivations de mon existence, j'ai fini par douter même de mon droit à exister²¹⁴.

Ce n'est pas l'ontologie humaine qui est en jeu en ces mots d'Alberti, mais la légitimité du travail intellectuel : Alberti met en doute son droit à exister en tant qu'écrivain et intellectuel. Cette prise de conscience fait partie d'un « mûrissement », un passage présumé à l'âge adulte qui devient le fil rouge de toute une période littéraire. Dans la suite de l'article d'Alberti, la comparaison entre *Paludes* et *Le Potomak* devient une métaphore du parcours de l'écrivain au cours des dernières décennies, dans un monde où l'écrivain est contraint de se justifier. Alberti reproche à l'œuvre de Cocteau de n'être qu'une tentative de justification, déjà dépassée, vingt ans auparavant, par la satire de *Paludes*.

Le Potomak est l'histoire de quelqu'un qui veut écrire un livre, alors que *Paludes*, vingt ans auparavant, en était la satire, et pas seulement de cela. Gide disait : « Moi, cela m'est égal, parce que j'écris *Paludes* ». Mais, à la place de *Polders*, il nous a donné ensuite *Les Nourritures terrestres* ; et *Les Caves du Vatican* nous autorisent à tout attendre de la parution des *Faux-Monnayeurs*, annoncée pour l'année en cours. Cocteau s'aperçoit de son inconsistance ? De sa monotonie ? Il se satisfait de la grâce de son jeu : des petits échanges des clins d'œil, des sous-entendus²¹⁵.

D'après Alberti, Cocteau, tout en proposant un ouvrage courageux, essaie sans cesse d'en justifier l'existence, alors que Gide était déjà « passé outre », en se rapprochant de la

²¹⁴ *Ibidem*. « Noi leggevamo allora *Paludes* ; neppur più del resto, lo sapevamo a memoria. Che non sapevamo a memoria ? Ci dicevamo, al pari di Lafcadio e Protos, dei *subtils* di fronte a « l'unique grande famille des crustacés ». È stato un bel tempo, possiamo dirlo a conti fatti. I guai son nati il giorno che mi sono scontrato con Hubert, *crustace* tipo, e ho voluto sul serio prender contatto con lui, smaniosamente preoccupato di difendere la mia dissimiglianza [...] di contrapporla [...] alla sua piattamente utilitaria sebbene ingenua sommissione ai codici vigenti... Mentre poi nell'intimo non cessava di ferirmi la sua disinvolta facoltà di agire. [...] Questa che mi pareva assoluta incapacità di Hubert a intender la necessità di un libro, mi fece allora dubitoso se io stesso la intendessi chiaramente, e a furia di prendermi a vagliare le mie ragioni di esistenza finivo col dubitare fin della legittimità di alcun mio diritto ad essere ».

²¹⁵ *Ibidem*. « Il *Potomak* è la storia di chi vuol scrivere un libro; mentre *Paludes* vent'anni prima n'era stato la satira, e non di questo soltanto. Gide diceva : “ Moi, cela m'est égal, parce que j'écris *Paludes* ”. Ma invece di *Polder* [sic] ci ha poi dato *Les Nourritures terrestres* ; e le *Caves du Vatican* tutto ci autorizzano ad attender dalla pubblicazione dei *Faux Monnayeurs* annunciata per quest'anno. Cocteau si accorge della sua inconsistenza? Della sua monotonia? S'accontenta della grazia del suo gioco : scambietti, ammiccamenti, sottintesi ».

vie : après *Paludes*, il ne propose pas au public sa continuation naturelle, *Polders*²¹⁶, mais le cri vitaliste des *Nourritures terrestres*. Mais, finalement, Alberti se rend compte d'avoir été dans la même situation de Cocteau : « je m'en suis pris à Cocteau parce que, autrefois, moi aussi j'ai voulu écrire un *Potomak*, et je voudrais l'oublier²¹⁷ », conclue-t-il. Alberti culpabilise face au sérieux qui caractérise les années Vingt et souhaite oublier toute velléité d'expérimentation, s'éloigner de la première phase de sa vie intellectuelle : il comprend le besoin de justifier son œuvre et son rôle face à la société contemporaine. En cette phase du parcours critique d'Alberti, Gide est, pour lui, un modèle de réussite dans la tentative de conjuguer la forme et le contenu, la littérature et la vie²¹⁸.

Alberti cite Gide à nouveau dans *Il Baretto* en avril 1925 ; la revue consacre une double livraison à la littérature française contemporaine : l'un des articles est entièrement consacré à Gide, qui est aussi cité dans la plupart des autres articles²¹⁹. Alberto Cesare Rossi, par exemple, mentionne, en tant que point de référence de la littérature française contemporaine la triade Gide-Proust-Valéry, trois auteurs qui partagent l'attention pour la vie intérieure, ce qui produit une vision personnelle de la réalité²²⁰ ; Gide appliquerait ce

²¹⁶ La référence est à l'œuvre que le protagoniste de *Paludes* affirme vouloir écrire à la fin de l'œuvre. Dans le titre choisi, on retrace l'ironie face à un travail littéraire qui reprend toujours les mêmes thématiques et qui n'évolue pas en lien avec la personnalité de l'auteur.

²¹⁷ Oreste [Guglielmo Alberti], « Lettera sul Potomak », *Il Baretto*, II, 1, 15 janvier 1925, p. 6. « Se me la sono presa con Cocteau è perché un Potomak ho pure io voluto scriverlo un giorno e vorrei dimenticarmene ».

²¹⁸ Par exemple, dans le numéro suivant de la revue, Francesco Bernardelli cite Gide dans un article sur la littérature française contemporaine, au titre significatif de « I nostri maestri ». L'auteur signale sa sympathie pour la tentative unanimiste de Georges Duhamel et de Charles Vildrac, qui, en quittant leur tour d'ivoire, avaient préconisé de conjuguer l'art et la vie la plus pratique. Face à cette tentative, Bernardelli reproche aux autres représentants de la littérature française entre la fin du XIX^e siècle et la Première Guerre, dont Gide, leur froideur.

²¹⁹ Alberti lui-même le cite dans une « Lettre de Oreste » consacrée à la mort de Jacques Rivière (Oreste [Guglielmo Alberti], « Lettera in morte di Jacques Rivière », *Il Baretto*, II, 6-7 avril 1925, p. 26-27) ; Umberto Morra di Lavriano le cite dans un article sur Giraudoux (Umberto Morra di Lavriano, « Giraudoux », *Il Baretto*, II, 6-7 avril 1925, p. 29) ;

²²⁰ Cf. Alberto Cesare Rossi, « Paul Valéry », *Il Baretto*, II, 6-7 avril 1925, p. 27 : « Una triade di scrittori occupa oggi, nella letteratura di Francia, un luogo preminente. Coetanei [...] Gide, Proust, Valéry, nonostante la fondamentale diversità di temperamenti e delle preoccupazioni, si incontrano tuttavia sopra un certo piano di incidenza: che sarebbe determinato da quella risoluzione degli oggetti in fenomeni di coscienza, in quella importanza e attenzione accordata alla propria vita interiore, accompagnata da un atteggiamento rigorosamente critico di fronte ai dati della personalità immediata, superficiale, sociale insomma ».

regard subjectif à la vie morale, Proust à la vie affective et Valéry à la vie intellectuelle²²¹. Eugenio Montale, de son côté, propose une comparaison Gide-Larbaud : il remarque la tendance moraliste de Gide par rapport à Larbaud, qui semble vouloir construire une nouvelle figure d'homme européen, libre de toute forme imposée, alors que Gide semble seulement jouer avec des contrastes occasionnels, sans une véritable prise de position²²².

L'article entièrement consacré à André Gide est anonyme ; comme Fongaro le remarque, « il avait été annoncé comme étant d'Emilio Cecchi dans le numéro du 16 février 1925, p. 13, mais l'*Indice 1924-1928* attribue l'ar. à Guglielmo Alberti ²²³ ». Dans un article assez court par rapport aux autres de la même livraison (environ deux colonnes au total), Alberti propose au public « quelques notes qu'un lecteur de Gide accepte de partager ²²⁴ ». Ces notes touchent, d'abord, la thématique de l'inspiration, qui, d'après Alberti, a un caractère divin : la multiplicité des thématiques et des positions de Gide serait l'honneur suprême rendu à la divinité ; ensuite, Alberti analyse les difficultés que Gide doit affronter pour exprimer ses positions et ses attitudes pédagogiques. Avant de commencer l'exposé, il exprime tout de suite sa gêne de parler de l'œuvre de Gide, un auteur que, pourtant, il admire :

Ceux qui ont lu les livres d'André Gide, s'ils ont creusé leur âme secrète avec amour et sagacité, n'en parlent pas sans hésitation. Ils voudraient pouvoir se contenter de signaler la perfection formelle de chaque œuvre, aussi accomplie et achevée que chaque livre, d'après *Paludes*, doit être : « plein, lisse comme un œuf – et les œufs ne se remplissent pas : les œufs naissent pleins »²²⁵.

²²¹ Cf. *Ibidem*: « Se Gide porta cotesto spirito di libero esame nel suo modo di vedere e suscitare i problemi dell'azione, della vita morale, se Proust per sua parte lo applica a una lucida osservazione e ricreazione degli aspetti della vita affettiva, della personalità sorpresa nel suo momentaneo manifestarsi, nei suoi vari e simultanei piani, Valéry per converso si volge a una visione delle cose interne ed esterne da un punto di vista di rigida universalità intellettuale ». Rossi voue toute son admiration au « système spirituel » de Valéry, visant la connaissance d'une vérité plus profonde, dans le sillage du symbolisme de Mallarmé et qui produit une poétique de l'intellectualisme pur.

²²² Cf. Eugenio Montale, « Valery Larbaud », *Il Baretto*, II, 6-7 avril 1925, p. 29. « La sua ricerca differisce da quella di Gide, che pare risolvere o almeno confondere, antitesi estetiche in un giuoco di immoralismo che si sforza di realizzare evidenze puntuali via via dissipate ».

²²³ Antoine Fongaro, *Bibliographie de Gide en Italie*, op. cit., p. 93. L'attribution à Alberti pourrait être ultérieurement confirmée par cette référence à la situation éditoriale : « ogni opera di Gide si racchiude in un breve volume. Le prime edizioni, di tiratura limitata, sono introvabili. Ora, man mano che si ristampano, è in libreria di tale formato che paion fatti per stare in tasca, inavvertiti », [Anonyme] [Guglielmo Alberti], « André Gide », *Il Baretto*, II, 6-7 avril 1925, p. 28. Nous rappelons qu'Alberti, dans l'une des premières lettres à Gide, demandait justement l'envoi de ses premiers ouvrages, car il n'arrivait plus à les repérer.

²²⁴ *Ibidem*. « Poche note che un lettore di Gide si lascia carpire ».

²²⁵ *Ibidem*. « Chi ha letto i libri di André Gide, se con amore e sagacia ne ha approfondito il segreto animo, non è senza riluttanza che si induce a parlarne. Vorrebbe soddisfarsi di segnalare la perfezione formale di

D'après Alberti, le caractère de perfection n'est jamais séparé, dans l'œuvre d'art, d'une intervention divine ; mais les voies par lesquelles Gide obtient cette grâce sont très singulières. Ce qui rend précieuse l'œuvre de Gide est que l'auteur « offre tout son être²²⁶ », ses aspects les meilleurs ainsi que ses pires aspects ; Alberti voit dans cette volonté extrême de partage son amour pour le dieu créateur²²⁷. Mais cette volonté de partage n'est pas toujours compréhensible pour les autres :

Comment rendre cette offrande d'amour bien acceptée par les autres ? [...] Il suffit de lire le *Prométhée mal enchaîné* pour découvrir chez Gide la conscience, à la fois douloureuse et ironique, [...] de la difficulté de convaincre et des dangers qui menacent toute divulgation e tous ceux qui essaient de divulguer²²⁸.

Prométhée devient, donc, la métaphore de l'incommunicabilité, avec le public distrait qui n'écoute pas son discours, mais également la métaphore du danger représenté par les idées trop tranchantes, trop imposées : « Damoclès l'a écouté et, le misérable, tombe malade²²⁹ ». L'auteur semble vouloir défendre les positions de Gide, mais, en même temps, mettre en garde le public. Il déclare son admiration pour l'ambiguïté de Gide, pour sa capacité de glisser des suggestions, de suggérer sans dire : cette nécessité, qui dérive peut-être de la peur de parler trop clairement, fait la valeur de son œuvre et le rend influent sur les jeunes, les disciples idéaux qui peuplent les textes de Gide²³⁰. Alberti

ogni opera, così veramente compiuta, se non conclusa, quale ogni libro, secondo che si legge in *Paludes*, deve essere : “pieno, liscio, come un uovo – e le uova non si riempiono: nascono piene” ». La phrase de Gide, légèrement remaniée, est tirée de *Paludes*, *RRI*, p. 281.

²²⁶ *Ibidem*. « Tutto dona di sé ».

²²⁷ Cf. *ibidem*, « Sono le vie di questa amorosa impetragione che fa così prezioso Gide : difficili, inconsuete vie, perché la virtù che egli esige da sé è di donarsi nella sua più ricca, completa integrità [...]. Tutto dona di sé, « le meilleur et le pire » [...] perché trabocca di riconoscenza per il Creatore [...] ».

²²⁸ *Ibidem*. « Questo dono di amore, come renderlo accetto altrui? [...] Basta leggere il *Prometeo male incatenato* per scoprire in Gide, dolorosa e ironica ad un tempo, la coscienza non solo della difficoltà di convincere, dei pericoli che minacciano ogni divulgazione e chi s'accanisca a provare, ma più ancora di quanto sia “pericoloso ogni spirito che si assicura che una soluzione possa trovarsi [...] che s'assicura ch'è la sua, e s'adopera a imporla” ». Alberti reporte des passages du *Prométhée mal enchaîné* dans une traduction qui diffère quelque peu de la traduction de Giovanni Papini, seule traduction parue en Italie à cette époque.

²²⁹ *Ibidem*. « Damocle l'ha ascoltato, e miserevole si ammala ».

²³⁰ Cf. *ibidem*. « Nathanael, discepolo ideale, vagheggiato, accarezzato. Troppo amato perché il poeta subito non lo sfugga, non lo discosti, distacchi da sé. [...] Fin dagli inizi dell'opera di Gide, questa figura si vede che gli si propone di continuo, ma che non gli riesce, che non può ancora liberare da sé. Timida dapprima, ma pur tendenziosa, la riconosciamo in Davide [...] poi in Neottolema [...] più oltre sono Charles Bocage e Moktir volta a volta che vi alludono ; il Figliuol prodigo li assomma tutti nella sua confessione – quand'ecco alfine balzar vivo Lafcadio ».

souligne la valeur pédagogique de l'œuvre de Gide, mais, dans cette influence, il entrevoit aussi une connotation négative. Son influence est étroitement liée à son ambiguïté, au point que Alberti lui adresse le propos que Gide lui-même a écrit pour Charles-Louis Philippe : « Il porte en lui de quoi désorienter et surprendre, c'est-à-dire de quoi durer²³¹ ». Le regard d'Alberti évolue de l'appréciation pour les aspects classiques de l'œuvre de Gide à une mise en garde face à ses postures morales, un parcours partagé plus largement par *Il Baretto* dans son ensemble. Même si certains aspects de son Œuvre sont oubliés²³², dans la revue Gide est largement cité, avec des points de vue différents. Umberto Morra di Lavriano défendra Gide des attaques d'Henri Massis²³³, mais d'autres auteurs soulignent les caractères d'inquiétude de son œuvre, perçue comme romantique et fortement influencée par le protestantisme²³⁴. Si l'avis de *Il Baretto* est ambigu, il se maintient, grâce notamment aux articles de Guglielmo Alberti, sur une posture de « compréhension amoureuse », du moins jusqu'à la parution des *Faux-monnayeurs*. Après la mort de Gobetti et la fin de *Il Baretto*, Guglielmo Alberti arrive à maintenir une certaine liberté au niveau politique : il fréquente les cercles culturels et les revues de Florence²³⁵ et, malgré le nombre exigu d'articles qu'il consacre à Gide, son archive dévoile un intérêt constant pour l'auteur²³⁶.

²³¹ *Ibidem*. « Egli porta in sé di che disorientare e sorprendere, cioè di che durare ».

²³² Dans la double livraison d'avril, par exemple, l'article sur le théâtre français de Leo Ferrero ne cite même pas Gide ; de même que l'article consacré à la critique française, où *La NRF* est néanmoins largement commentée par Arrigo Cajumi (« I critici », *Il Baretto*, II, 6-7 avril 1925, p. 30).

²³³ Cf. Umberto Morra di Lavriano, « Romanticismo mascherato », *Il Baretto*, II, 9, 25 mai 1925, p. 39.

²³⁴ Ou, en tout cas, démontrent un malaise face au cercle de *La NRF*, cf. Arrigo Cajumi, « I critici », *Il Baretto*, II, 6-7 avril 1925, p. 30 : qui considère *La NRF* comme trop éloignée d'un idéal de néoclassicisme et la critique pour sa « mode de protestantisme culturel » (« Moda di protestantesimo culturale »).

²³⁵ Notamment, il est souvent l'invité de Bernard Berenson à la Villa I Tatti. Il participe aussi, même si de façon limitée et occasionnelle, aux nouvelles revues florentines, dont *Pegaso*, *Pàn*, *Solaria*, *Letteratura*.

²³⁶ Dans le Fonds Guglielmo Alberti des Archives Alberti-Lamarmora sont conservées les études préparatoires des articles que nous avons cités, mais aussi des nombreux carnets de lecture, datés des années 20, 30 et 40, où Gide est cité à plusieurs reprises. En outre, l'archive conserve un compte rendu inédit de sa première rencontre avec Gide à Pontigny, ainsi que des études jamais publiées sur Gide et Dante et Pétrarque.

3.3. Gide décadent, romantique, immoraliste

En faisant toujours référence à l'horizon d'attente « traditionnel », nous allons maintenant analyser les auteurs, beaucoup plus nombreux, qui mettent en relief les caractères « décadents » de Gide, en sachant que le terme de « décadentisme », après la Première Guerre, identifie, de façon générale, la littérature romantique, symboliste, postsymboliste et avant-gardiste, c'est-à-dire toute tendance littéraire qui s'éloigne d'un canon « classique ». D'après de nombreux critiques, Gide trahirait les attentes et appartiendrait à cette littérature « décadente » au sens large. Cette lecture s'accompagne souvent de revendications nationalistes : les critiques italiens reprochent à la France l'éloignement de la clarté cartésienne, qui était l'une des qualités des œuvres françaises et opposent à sa décadence une attitude saine et équilibrée de la littérature italienne. Au fil des années, cette lecture empiètera de plus en plus le plan moral : l'esthétique « décadente » de Gide est visiblement associée à ses caractères d'« immoraliste ». L'association de Gide à des caractères de « décadence » provient d'abord des milieux néoclassiques proches du catholicisme et traverse, à des niveaux différents, la critique italienne plus en général.

Dans l'article qu'il consacre à Gide dans *La Stampa* le 18 juillet 1924, Arrigo Cajumi éclaircit cette vision de Gide en opposition au classicisme : « il faut [...] définir, nettement et résolument, le problème du néoclassicisme ; il faut dire à ceux qui débutent sur la scène littéraire : pensez avec votre tête, ou choisissez comme modèle la tradition italienne du XIX^e siècle, et non pas Gide ou Maurras, des calvinistes malsains et manqués²³⁷ ». Il commente ensuite un propos de Gide contenu dans le recueil *Incidences* (1924) : à l'affirmation de Gide « les extrêmes me touchent », Cajumi oppose la nécessité, au contraire, de

reprendre conscience de la tradition classique, rouvrir la piste de la nature, regagner la vie. [...] allons vers la mesure et l'humanité, non pas vers les extrêmes, mais vers le noyau des choses [...] Si nous souhaitons donner à l'Italie un art nouveau, il faut pénétrer dans l'esprit de notre Cinquecento, parcourir les grandes voies du XIX^e siècle, reprendre Foscolo, Manzoni, Leopardi, Carducci, les chefs-d'œuvre du réalisme français et anglais, les exemples d'une humanité moderne dans la littérature russe. De la vague romantique du XX^e siècle, nous ne gardons que les éléments qui en ont causé la faillite : l'arrogance du

²³⁷ Arrigo Cajumi, « Il caso Gide », *La Stampa*, LVIII, 171, 18 juillet 1924, p. 3. « Occorre [...] impostare, nettamente e risolutamente, il problema del neo-classicismo ; dire a chi esordisce nel campo delle lettere : pensate colla vostra testa o togliete a modello la tradizione italiana dell'Ottocento, e non Gide e Maurras, calvinisti malsani e rientrati ».

néoidealismo, la predication nazionalista, l'asservimento de la littérature à la philosophie²³⁸.

Cajumi, par conséquent, inclut André Gide dans une grande vague néoromantique²³⁹, qui comprendrait toute la littérature d'avant la Première Guerre, ainsi que la littérature des premières années de l'après-guerre ; d'après lui, André Gide fait partie d'une « décadence inévitable et languissante²⁴⁰ », à laquelle il faut préférer une « résurgence éprouvante, dure, pénible²⁴¹ ». Cajumi affirme que Gide démentit par ses propres actes ses mêmes propos sur le classicisme :

Pour Gide [...] le classicisme [est] « un faisceau de vertus harmonieux, dont la première est la modestie ». Fins spéculateurs contradictoires, [ces écrivains] prononcent parfois des mots raisonnables [...] les démentent dans les faits. La définition parfaite de l'œuvre d'art d'après Gide est dans les vers de Baudelaire : « là tout n'est qu'ordre et beauté – luxe, calme et volupté »²⁴².

Cajumi remarque une contradiction entre les propos de Gide, qui expriment l'amour pour l'ordre et la mesure d'empreinte classique, et son incapacité de choisir, qui indique, au contraire un penchant pour la démesure. Dans l'article de Cajumi, qui attribue le succès de Gide à la « perversité des temps²⁴³ », nous retrouvons tous les aspects marquants de la lecture romantique et décadente de Gide qui traverse la critique italienne de l'entre-deux-guerres.

²³⁸ Arrigo Cajumi, « Il caso Gide », *La Stampa*, LVIII, 171, 18 juillet 1924, p. 3. « Riprendere coscienza della tradizione classica, riaprire il solco della natura, riguadagnare la vita. [...] misura, umanità e non gli estremi ci attraggano, ma il nucleo delle cose [...] Se si vuole ridare all'Italia un'arte nuova, bisogna penetrarsi dello spirito nostro cinquecentesco, ripercorrere le grandi vie dell'Ottocento, riprendere Foscolo, Manzoni, Leopardi, Carducci, i capolavori del realismo francese ed inglese, gli esempi di moderna umanità contenuti nella letteratura russa. Dell'ondata romantica novecentesca, riteniamo le cause che ne occasionarono il colossale fallimento : la presunzione neoidealistica, la predicazione nazionalista, l'asservimento della letteratura alla filosofia ».

²³⁹ *Ibidem*. « Il secolo decimonono si chiudeva sull'a sconfitta della scienza e sul naufragio della fede ortodossa nel misticismo. [...] Scomparso l'ideale eroico di un Kipling o di un D'Annunzio, lo scetticismo di Anatole France e la cultura classica divenivano il rifugio di una minoranza troppo esigua per contrastare alla scatenata marea neo-romantica ».

²⁴⁰ *Ibidem*. « Languida decadenza inevitabile ».

²⁴¹ *Ibidem*. « Risorgimento faticoso, duro, penoso ». La traduction ne rend pas la puissance nazionaliste du mot Risorgimento.

²⁴² *Ibidem*. « Per Gide [...] il classicismo [è] « un armonioso fascio di virtù a capo delle quali è la modestia ». Speculatori sottilissimi e contraddittorii, pronunciano a volte parole sensate [...] le smentiscono coi fatti. La definizione perfetta dell'opera d'arte è per Gide nei versi di Baudelaire : « là tout n'est qu'ordre et beauté – luxe, calme et volupté ».

²⁴³ *Ibidem*. « Perversità dei tempi ».

Les critiques italiens, souvent, opposent les écrivains de la génération de Gide à ceux de la génération précédente, qui sont considérés comme la quintessence de l'équilibre français. Nous pouvons citer le cas emblématique d'Anatole France, auquel de nombreux articles sont consacrés, notamment à l'occasion de sa mort :

Les maîtres de la nouvelle prose française (nous faisons référence à l'anthologie de la *Nouvelle prose française*, parue en ces jours-ci chez Kra), c'est-à-dire André Gide, Marcel Proust et Paul Valéry, nous obligent à assister à une évolution de la langue française qui, pour suivre des jeux de géométrie et d'allusion, se détourne de cette clarté et cette exactitude limpides qui étaient si chères à Anatole France, et qui remontaient à Racine et à Voltaire²⁴⁴.

De la même manière, Arrigo Cajumi souligne l'importance de l'auteur en tant que guide spirituel et littéraire de l'Europe, en opposition à l'esprit décadent : « Si l'on considère l'influence néfaste de la triade Bourget-Barrès-Maurras sur les jeunes générations, troublées aussi par le fanatisme pseudo-religieux de Claudel ou de Péguy, empoisonnées par les conseils pervers d'André Gide, l'admiration pour celui qui a porté haut le drapeau de la fraternité sociale augmente²⁴⁵ ». Gide est souvent cité à côté d'autres auteurs, auxquels les critiques attribuent la même identité présumée de « décadents ». Notamment, nous observons la récurrence des noms de Proust et de Valéry, avec lesquels il constituerait un trinôme qui influence les nouvelles générations, un impact vu comme négatif : les critiques italiens attribuent souvent aux trois auteurs une « fonction de démolition²⁴⁶ » de valeurs morales.

Nous allons maintenant analyser les caractères de la lecture décadente de Gide ; d'abord, nous allons illustrer le caractère nationaliste et antifrçais qui sous-entend à cette lecture. Ensuite, nous allons enquêter les déclinaisons de cette thématique dans la lecture de l'œuvre de Gide. Notamment, nous allons retrouver, dans le discours critique

²⁴⁴ Giuseppe Ravegnani, « Scrittori nuovi », *La Stampa*, LXIII, 229, 25 septembre 1929, p. 3. « I maestri della nuova prosa francese (vedasi l'antologia della *Nouvelle prose française*, stampata in questi giorni dal Kra), cioè André Gide, Marcel Proust, e Paul Valéry, ci fanno assistere ad una evoluzione della lingua francese, la quale svia, verso geometrismi e verso giochi allusivi, quella chiarezza e quella limpida proprietà tanto care al France, e che risalivano al Racine e al Voltaire ».

²⁴⁵ Arrigo Cajumi, « Anatole France. La luce che si è spenta », *La Stampa*, LVIII, 246, 14 octobre 1924, p. 3. « Se consideriamo la nefasta influenza della triade Bourget-Barrès-Maurras sulle giovani generazioni, turbate altresì dal fanatismo pseudo religioso di un Claudel o di un Péguy, avvelenate dai perversi consigli di un André Gide, l'ammirazione per chi tenne alto il vessillo della fraternità sociale si accresce ».

²⁴⁶ Alberto Consiglio, « Gide il falsario », *Il Mattino*, XXXVI, 190, 11-12 août 1927, p. 3. « Funzione demolitrice ».

sur Gide, l'idée d'une scission entre art et réalité (qui entre en contraste avec le traumatisme de la guerre), la perception d'un excès d'individualisme et d'une présumée impuissance face à la vie, et la perception d'une ambiguïté constante qui dérive d'une incapacité de choisir. En ce cadre, nous enquêterons également l'influence de deux critiques catholiques de première envergure, Henri Massis et Charles Du Bos, qui orientent cet aspect de la lecture des critiques italiens. Finalement, nous allons citer un aspect thématique récurrent, la relecture du mythe, qui, dans le cas de Gide, est souvent associé à la trahison des valeurs classiques.

3.3.1. La décadence des autres

Les tendances antifrançaises qui se développent à la fin de la guerre s'expriment souvent, sur le plan littéraire, par une malveillance déclarée vis-à-vis des expériences littéraires provenant de la France. La réception de Gide en Italie doit ainsi faire face à la double difficulté d'un préjugé nationaliste et d'une gêne sur le plan esthétique et moral. Au fil des années, cette attitude devient de plus en plus diffusée, surtout dans les quotidiens nationaux. En commentant le numéro d'avril 1920 de *La NRF* dans *La Ronda*, Riccardo Bacchelli avance de nombreux reproches (à l'intellectualisme excessif des poèmes, à la superficialité des critiques) qui cachent un sentiment de malveillance générale envers les auteurs liés à la revue ; ces auteurs incarnent une double cible pour les critiques italiens. En faisant référence à l'article de Gide sur Dada, Bacchelli affirme que « Gide, dilettante et mélancolique²⁴⁷ », dénonce un péril que les Italiens ont déjà largement surmonté à l'époque du futurisme. Toujours dans *La Ronda*, Giuseppe Raimondi, tout en donnant un compte rendu favorable de la première traduction italienne du *Prométhée mal enchaîné*, souligne que la nationalité de l'auteur constitue tout de même une limite : « nous considérons Gide un écrivain vigoureux et joyeux, vivant et conscient ; un cas presque unique en terre de France, et toujours dans les limites de son éducation et de sa nature françaises²⁴⁸ ». Le sentiment antifrançais typique de cette période amène les auteurs de *La Ronda* à dépasser la centralité de la littérature française

²⁴⁷ Riccardo Bacchelli, « Francia. Notizie oltremontane », *La Ronda*, II, 5, mai 1920, p. 377. « Il dilettante, melanconico Gide ».

²⁴⁸ Giuseppe Raimondi, « André Gide, *Il Prometeo male incatenato* », *La Ronda*, II, 4, avril 1920, p. 313. « È dato ritenere il Gide scrittore, quasi unico in terra di Francia, robusto e festoso, di un tono animato e consapevole, sempre nei limiti, si intende, della sua educazione e natura francese ».

en Italie, en publiant des auteurs d'autre provenance. La revue publie par exemple, la traduction italienne de *Manalive* de Gilbert Keith Chesterton²⁴⁹ (1912), sous le titre de *Le avventure di un uomo vivo* ; en présentant l'œuvre, la rédaction souligne son intention de présenter des auteurs inconnus qui méritent d'être lus, au-delà des auteurs déjà connus, car « jusqu'à maintenant, en Italie, en tant qu'écrivains étrangers contemporains, on ne connaissait que Gide, Claudel, Barrès, etc.²⁵⁰ ». Bien que la revue affirme de ne pas vouloir mettre en discussion la valeur de ces auteurs, la méfiance envers les écrivains français d'avant la guerre est très évidente.

Le sentiment de décadence se traduit parfois dans la perception des œuvres françaises comme vieilles et dépassées. En 1928, Concetto Pettinato, correspondant de Paris pour *La Stampa*, commente l'année littéraire en France d'un ton déçu²⁵¹ ; il cite, entre autres, le livre posthume de Pierre Louÿs, *Psyché*, qu'il qualifie d'« opérette désormais passée de mode²⁵² » ; de la même façon, les personnages de Proust lui semblent « vieillis et presque couverts par la nuée funèbre des années de la guerre²⁵³ ». D'autre fois, la décadence de la France est synonyme du vice : le regard des quotidiens nationaux et des revues culturelles devient de plus en plus ironique à ce sujet et de nombreux articles ciblent l'un ou l'autre auteur ou le monde littéraire français en général²⁵⁴. Lire Gide devient très vite synonyme d'une vie équivoque ou, plus superficiellement, est associé à une mode existentialiste qui devient en Italie stéréotype de la France. Un anonyme collaborateur parisien de *La Stampa*, par exemple, décrit de la façon suivante la vie à Montparnasse en 1932 :

²⁴⁹ Un auteur très apprécié également par les critiques catholiques des années 30.

²⁵⁰ [Anonyme], « Gilbert Keith Chesterton. *Le avventure di un uomo vivo* », *La Ronda*, I-II, p. 38-60. « Finora in Italia, di stranieri modernissimi, non si vedeva che Gide, Claudel, Barrès, etc. »

²⁵¹ Cf. Concetto Pettinato, « L'annata letteraria francese », *La Stampa*, LXII, 2, 3 janvier 1928, p. 3. « L'anno ieri concluso non è di quelli che si raccomandano in modo particolare alla memoria dei posteri. Avvenimenti letterari di primordine non se ne sono prodotti ».

²⁵² *Ibidem*. « Operetta ormai passata di moda ».

²⁵³ *Ibidem*. « Invecchiati e come ricoperti della funebre caligine degli anni di guerra ». *Le Temps retrouvé*, qui vient de paraître posthume aux éditions de *La NRF*.

²⁵⁴ Cf. par exemple Concetto Pettinato, « Astuzie alimentari di letterati », *La Nazione*, LXXII, 97, 24 avril 1930, p. 3, *La Stampa*, LXIV, 97, 24 avril 1930, p. 3 et *Il Mattino*, XXXIX, 98, 25-26 avril 1930, p. 3 ; cf. également G. B. Angioletti qui, en parlant de la diffusion des faits divers en littérature commente : « Anche l'ultima moda anti-letteraria che ci viene da Parigi non ha ucciso la letteratura. Almeno quella letteratura che confida nelle parole e non si lascia indurre nella tentazione capricciosa e puerile di tradirle », « Fatti di cronaca », *La Stampa*, LXIV, 135, 7 juin 1930, p. 3.

Des hommes et des femmes venus du monde entier s'entassaient dans les rues de Montparnasse. [...] Ils ont acheté des livres, des disques et des albums de photos : des romans et des poèmes aux titres tentateurs – André Gide, Paul Valéry, Mauriac, Pierre Mac Orlan, Giraudoux... des disques de chansons de music-hall ou d'orchestres de jazz, plus sombres que l'océan de la nuit... des albums d'études « académiques » où les photos disent plus que la vérité...²⁵⁵

À la décadence présumée des Français, les critiques italiens opposent une vision de la littérature italienne comme d'une littérature « saine », « chaste » : Giuseppe Ravegnani, par exemple, en opposition aux auteurs français contemporains, consacre un article à Virgilio Brocchi, un auteur peu connu, mais qui reste fidèle à « une littérature indigène et chaste²⁵⁶ », avec un style « sans prétention et sans découvertes, mais compacte, sincère, claire²⁵⁷ ». Vittorio Elini, dans *L'Indice*, dresse un bilan de la littérature dans la première décennie après la guerre, sous le titre évocateur « Noi giovani », en analysant les influences qui ont touché la génération « qui est entrée en contact avec la littérature contemporaine autour de 1922²⁵⁸ ». Tout en déclarant sa reconnaissance pour la génération passée, pour Benedetto Croce ainsi que pour les expériences de *La Voce*, de *Lacerba* et des avant-gardes, il tient à souligner la distance qui sépare les expériences d'avant la guerre et la littérature d'aujourd'hui : « aujourd'hui nous sommes loin, plus dans l'esprit que dans le temps (une guerre, un après-guerre, une révolution ne sont pas passés sans conséquences)²⁵⁹ ». Il ne reconnaît pas l'influence de *La Ronda*, à laquelle il n'attribue qu'un rôle éphémère²⁶⁰, tout comme il déclare sa déception face au mouvement de *L'Italiano* de Longanesi²⁶¹, qui « après avoir crié pour démontrer clairement [...] »

²⁵⁵ H. R. « Rivista delle civiltà. Montparnasse », *La Stampa*, LXVI, 58, 8-9 mars 1932, p. 1. « Uomini e donne, venuti d'ogni parte del mondo, si accalcano per le strade di Montparnasse. [...] Hanno acquistato libri, dischi e album fotografici: romanzi e poesie dai titoli tentatori – André Gide, Paul Valéry, Mauriac, Pierre Mac Orlan, Giraudoux... dischi di canzonette da music-hall o di orchestre di jazz, più oscuri che l'oceano della notte... album di studi "académiques", dove le fotografie dicono più che la verità... ».

²⁵⁶ Giuseppe Ravegnani, « Discorso sopra Brocchi », *La Stampa*, LXI, 13, 15 janvier 1927, p. 3. « Una letteratura indigena e casta ».

²⁵⁷ *Ibidem*. « Senza pretese e senza scoperte, ma compatto, sincero, schiarito ».

²⁵⁸ Vittorio Elini, « Noi giovani », *L'Indice*, I, 6, 5 avril 1930, p. 5. « I cui primi contatti con le lettere contemporanee datano più o meno dal '22 ».

²⁵⁹ *Ibidem*. « Oggi siamo lontani, più nello spirito che nel tempo (una guerra, un dopoguerra, una rivoluzione non passarono invano) ».

²⁶⁰ *Cf. ibidem*. « Neghiamo però che essa abbia avuto un notevole valore formativo degli spiriti nuovi, rappresentando piuttosto una tappa, forse necessaria, nel cammino di un ristretto gruppo di uomini ».

²⁶¹ *Cf. ibidem*. « Un più recente movimento che poteva vivamente attrarsi per un suo giovanile e radicale aspetto non disgiunto da una pensosa coscienza del mestiere letterario. Nel giornale di Longanesi vedevamo aldilà di certo nuovo snobismo paesano e ottocentesco ».

l'esistenza d'une tradizione rigorosamente nazionale [...] s'est révélé pris par l'influence morbide du grand fleuve [...] qui coule sous le nom mystérieux de *NRF*²⁶² ». Il refuse l'influence « morbide » des écrivains français qui « recueillirent l'héritage du symbolisme et qui en représentent la dernière expression²⁶³ », en devenant, par conséquent « la décadence du décadentisme²⁶⁴ ». Il ne nie pas, pourtant, la valeur des œuvres des écrivains de *La NRF*, mais il les considère comme un chapitre clos de l'histoire littéraire²⁶⁵, notamment pour leur éloignement de la vie : « Nous les regardons, hauts et lointains, tels qu'ils sont et tels que nous ne sommes pas ni ne voulons pas être²⁶⁶ ».

Le tourment moral est souvent proposé comme l'origine de l'attitude de Gide. Le conflit entre l'éducation protestante et les désirs de l'écrivain lui confèrent une allure de tourmenté que les critiques qualifient de « romantique » ; c'est le cas, par exemple, de Federico Gentile dans *I libri del giorno* : « Gide vagabond, curieux, exigeant, éternellement malade de nostalgie de la félicité et de Dieu, il a beaucoup du romantique : d'un romanticisme postérieur à Dostoïevski et à Baudelaire, et alourdi par son éducation protestante²⁶⁷ ». Giansiro Ferrata, dans les pages de *Solaria*, met en valeur les efforts de Gide pour s'éloigner des caractéristiques stylistiques du romantisme, sans pourtant y réussir :

Nous avons vu Gide lui-même repousser, dans la mesure du possible, sa petite gloire de romantique tourmenté. Mais le critique de Dostoïevski, le passionné de certaines monstruosité naturelles, ainsi que l'artiste des *Faux-Monnayeurs*, ne peut pas se défaire

²⁶² *Ibidem*. « Dopo aver strepitato per mostrare ben chiara [...] l'esistenza di una tradizione rigorosamente nazionale, [...] si rivelava poi tutto preso dall'aura morbosa, alla francese direbbero morbida, di quel gran rivo, da cui tanti rivoletti si dipartono, che corre sotto la misteriosa sigla "nrf" ».

²⁶³ *Ibidem*. « Del simbolismo raccolsero l'eredità è che ne rappresentano l'ultima è più distillata espressione ».

²⁶⁴ *Ibidem*. « La decadenza del decadentismo ».

²⁶⁵ Cf. *ibidem* : « Non neghiamo all'opera loro un valore di insegnamento, ma bensì un valore di sostegno, guida per il nostro lavoro. Essi destano in noi simpatia ed anche ammirazione, ne riconosciamo l'alta personalità degna di chiudere con fasto e dignità tutta un'epoca. In Proust, Gide, Valéry tutti quegli attributi che alla nostra sanità morale ripugnano – perché noi intendiamo dare oggi all'arte come alla vita che ne è la sorgente, la più ampia base etica – in essi, diciamo, noi possiamo con serenità vedere il risultato cui è pervenuto lo sforzo di qualche generazione ».

²⁶⁶ *Ibidem*. « Li vediamo, alti e lontani, come sono e cioè come noi non siamo né vogliamo essere ».

²⁶⁷ Federico Gentile, « Il problema di Gide », *I libri del giorno*, XI, 4, avril 1928, p. 240-241. « Gide vagabondo, curioso, incontentabile, eternamente malato di nostalgia della felicità e di Dio, ha molto di romantico: di un romanticismo venuto però dopo Dostoevskij e Baudelaire, e gravato dal peso dell'educazione protestante ».

de cet ensemble d'« actions », si non en les ramenant à sa fibre délicate et mystérieuse de raisonneur décadent, doué d'une curiosité morbide²⁶⁸.

Mario Praz, dans son ouvrage *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Florence, Sansoni, 1930) introduit un rapport de continuité entre le romantisme et la décadence : l'ouvrage « se propose d'étudier la littérature romantique (dont le décadentisme fin de siècle n'est qu'un développement) sous l'un des aspects les plus caractéristiques : la sensibilité érotique²⁶⁹ ». Gide est cité, à côté de Marcel Schwob et Maurice Barrès, dans le chapitre « Bisanzio²⁷⁰ », consacré, justement, aux écrivains de la décadence du début du siècle. Mario Praz propose une lecture de *L'Immoraliste* et des *Faux-monnayeurs* sous l'œil de la critique morale, en reconduisant plusieurs passages à une manifestation de tendances sadiques ou morbides : « Bien que l'œuvre de Gide aille jusqu'à notre époque, ses racines sont dans le décadentisme²⁷¹ », explique-t-il. D'après Praz, à cause de son incapacité à choisir, Gide n'a pas su renoncer, au contraire de Barrès, aux caractères décadents qui lui sont naturels en faveur d'une sublimation dans l'élan patriotique²⁷². À l'instar de Praz, les critiques qui donnent une lecture de Gide comme « décadent » mettent en valeur ses caractères « romantiques », dont le tourment intérieur dérivant de son protestantisme.

3.3.2. L'incapacité de choisir : Gide individualiste et « dilettante »

Le caractère « décadent » de Gide est souvent lié à son ambiguïté, son incapacité à choisir, à prendre position. La variété des positions et des attitudes de Gide, qui, avant la

²⁶⁸ Giansiro Ferrata, « Filippo Burzio, *Discorso sul demiurgo: L'inverno* », *Solaria*, IV, 11, novembre 1929, p. 57. « Abbiám visto lo stesso Gide respingere, nei limiti del plausibile, una gloriola di romanticamente tormentato. Ma il critico di Dostoiewski, l'appassionato di certe mostruosità naturali, l'artista dei *Faux-monnayeurs* infine, non può scrollarsi di dosso questo suo seguito di "azioni" se non riportandole a una delicata e misteriosa fibra di loico decadente, morbidamente curioso ».

²⁶⁹ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milan, BUR, 2015, p. 3. « Si propone di studiare la letteratura romantica (di cui il decadentismo della fine del secolo scorso non è che uno svolgimento) sotto uno degli aspetti più caratteristici: la sensibilità erotica ».

²⁷⁰ Nous avons déjà vu dans la première partie de notre travail que la référence à Byzance, ainsi que l'adjectif « byzantin », dans la critique italienne prennent un sens de « décadent ».

²⁷¹ *Ibid.*, p. 337. « Benché l'opera del Gide si spinga fino al tempo nostro, le sue radici sono nel decadentismo ».

²⁷² Cf. *ibid.*, p. 333-334 : « Dal sadismo al culto di un'energia sublimata, messa al servizio della patria o dell'umanità : è la parabola comune al Swinburne, al Barrès, al D'Annunzio. [...] Dall'adottare una dottrina rigida come il Barrès, dal cristallizzarsi in una posa non connaturale, André Gide fu salvato "par gourmandise", com'egli dice ».

guerre, était perçue comme l'un des caractères les plus remarquables de sa personnalité et de sa poétique, devient, dans l'entre-deux-guerres, une limite sur le plan esthétique tout comme sur le plan moral : Gide est un « hermaphrodite moral, suspendu entre des différentes possibilités et, en conclusion, négatif, stérile²⁷³ ». Sur le plan formel, cette attitude se reflète dans une variété de genres et de tonalités qui souvent déconcerte la critique²⁷⁴. En ce cadre, nous allons consacrer une attention particulière à la définition de « dilettante », que les critiques associent souvent à l'attitude ambiguë de Gide, en relayant un débat majeur, celui sur le « dilettantisme », qui traverse la critique européenne du XIX^e siècle.

Si dans les premières années de l'après-guerre, quelques critiques mettent encore en valeur la complexité de Gide comme un élément d'intérêt et de richesse, au fil des années son incapacité de choisir assume des contours de plus en plus négatifs. Arrigo Cajumi, par exemple, en 1922, s'intéresse à l'attitude inquiète de Gide (« Sa déesse me semble être la déesse de l'inquiétude. [...] Je pense que le point central de la pensée de Gide se trouve dans une philosophie du mouvement et du désir²⁷⁵ ») alors que, deux ans plus tard, il voit dans cette tendance un détournement du classicisme, dangereux au niveau moral. En citant le passage du *Journal* où Gide explique son « état de dialogue²⁷⁶ », Cajumi affirme que cette attitude « ouvre grand les abysses de l'anarchie mentale et morale : c'est l'attitude d'un homme dépourvu d'ancêtres, de maîtres, de sens historique et de rapports sociaux²⁷⁷ », en proie à ses instincts. Cajumi affirme qu'« être classique, au fond, pour Gide signifie que l'intelligence doit gouverner le sentiment et l'instinct²⁷⁸ », mais que, au

²⁷³ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, op. cit., p. 334. « Ermafrodito morale, sospeso tra diverse possibilità e, in conclusione, negativo, sterile ».

²⁷⁴ Cette variété est très évidente dans le théâtre : la plupart des critiques aux pièces de Gide mentionnent le mélange de tragique et de comique, de sources classiques, bibliques et contemporaines que Gide utilise, en aboutissant à des textes mixtes qui dérangent la compréhension et déconcertent les spectateurs. Cf. par exemple [Anonyme], « Il Saul di André Gide », *Le Opere e i Giorni*, I, 7, 1^{er} septembre 1922, p. 51. Cf. également Aldo Capasso, « André Gide. Oedipe », *Solaria*, VI, 7-8, juillet-août 1931, p. 65 : « C'è del comico e del tragico ; ma non c'è la legge giustificatrice dell'alternanza ».

²⁷⁵ Arrigo Cajumi, « Francia. H. de Régnier. André Gide, *I libri del giorno*, V, 4, avril 1922, p. 204. « La sua dea mi sembra quella dell'inquietudine. [...] Il punto centrale del pensiero del Gide ritengo si trovi in una filosofia del movimento e del desiderio che merita un lungo discorso ».

²⁷⁶ *Morceaux choisis*, cité par Henri Massis, *Jugements*, II, p. 75

²⁷⁷ Arrigo Cajumi, « Il caso Gide », *La Stampa*, LVIII, 171, 18 juillet 1924, p. 3. « Spalanca gli abissi dell'anarchia mentale e morale : è di un uomo privo di antenati, di maestri, mancante di senso storico e di rapporti sociali ».

²⁷⁸ *Ibidem*. « Esser classico è in fondo, per Gide, far sì che l'intelligenza governi il sentimento e l'istinto ».

contraire, il n'a jamais réussi à dominer ses sentiments, ce qui l'amène, à un anarchisme total dans l'art comme dans la vie.

Cajumi attribue cette posture à un excès d'individualisme, une critique très récurrente dans le discours de l'entre-deux-guerres. En lien avec le débat sur le roman, Cajumi, entre autres, conteste ce caractère de la littérature contemporaine :

Malheureusement, les déviations et les absurdités, les manques et les erreurs du réalisme et du naturalisme ont suscité la méfiance et le suspect envers la réalité extérieure. Par réaction aux fresques sociales, nous en sommes arrivés à l'autobiographie minimaliste, ou à la description imaginaire, à la psychologie fantastique et aux aventures mécaniques. L'auteur s'est identifié de plus en plus dans le protagoniste de l'œuvre : égoïsme, individualisme, subtilités mondaines de dilettantes ont transformé le héros de chair et sang en une marionnette²⁷⁹.

Dans la lecture de Cajumi, les choix esthétiques de ces écrivains sont engendrés par une totale impuissance face au monde et à la réalité. En ne sachant pas affronter le monde réel, ils se sont bâti un monde à leur image, qu'ils peuvent orienter et modifier selon leurs exigences²⁸⁰. Cajumi, à l'instar d'autres auteurs, associe cette impuissance au terme de « dilettante ».

Le débat autour du « dilettantisme » croise le chemin de la décadence avec Paul Bourget : dans sa définition du « dilettante », nous retrouvons plusieurs des caractères que la critique italienne attribue au Gide « décadent » : afin d'illustrer ce rapprochement et l'usage du terme dans la critique italienne sur Gide, nous allons résumer brièvement l'histoire de ce débat.

Le terme de « dilettante » indique à la fois une attitude esthétique et morale, ainsi qu'une catégorie critique. François Hugot, qui a consacré une thèse à ce sujet, remarque la difficulté de définir le dilettantisme en tant que catégorie esthétique, mais il en résume ainsi les caractères fondamentaux : « la pensée dilettante repose sur un principe fondamental : l'existence est primordiale [...], elle est de nature multiple et confuse, et la

²⁷⁹ *Ibidem* : « Purtroppo le deviazioni e le assurdità, le manchevolezze e le colpe del realismo e del naturalismo hanno ingenerato diffidenza e sospetto verso la realtà esteriore. Per reazione agli affreschi sociali, si è giunti all'autobiografia scarna, o alla descrizione immaginaria, alla psicologia fantastica e alle avventure meccaniche. L'autore si è sempre più incarnato nel protagonista dell'opera : egoismo, individualismo, raffinatezze dilettantesche e mondane hanno trasformato l'eroe di carne e sangue in marionetta ».

²⁸⁰ *Cf. Ibidem*. « Si sono fabbricati un mondo a loro immagine e somiglianza, turbato da pensieri impuri o da interrogazioni lascive ; però materialmente incensurabile ».

raison, avec ses tendances simplificatrices et dogmatiques, ne saurait la comprendre sans la fausser²⁸¹ ». L'origine du terme remonterait au XVII^e siècle, à l'époque de la distinction entre les professionnels des arts et les simples passionnés²⁸² ; déjà à cette époque, le terme désignait les aristocrates qui se délectaient dans les différentes disciplines artistiques. Ce côté « élitare », « aisé » du dilettante perdurera dans l'histoire. Le terme connaît un succès européen indéniable : en 1732, à Londres, la « Society of Dilettanti » est fondée ; à l'origine, le club réunissait des jeunes aristocrates qui avaient accompli le Grand Tour ; ensuite, la société s'élargit plus généralement aux passionnés d'art et de culture grecque et latine, en se consacrant à l'étude et aux recherches sur le patrimoine archéologique. Dans la première moitié du XIX^e siècle, « dilettante » devient ainsi le synonyme de « passionné des beaux-arts » plus en général ; il indique l'esthète, l'homme doué de sensibilité et d'intérêts artistiques. Cependant, déjà au cours de cette période, nous pouvons témoigner d'un usage plutôt ironique du terme. En ce qui concerne l'Italie, c'est le cas d'un article de 1840 dans la revue *Il Vaglio*, consacré au dilettantisme en musique ; les dilettantes sont définis comme un ensemble de personnes qui approche les différents arts grâce à un naturel curieux et soucieux de nouvelles découvertes, mais qui, au final, s'occupe de tout sans rien connaître²⁸³. Comme Jean-François Hugot l'observe, dans la critique littéraire française du tournant du siècle le terme se confond avec celui de « dandy » et de « snob »²⁸⁴ ; en général, le mot est associé à une idée de superficialité.

²⁸¹ Jean François Hugot, *Le dilettantisme dans la littérature française d'Ernest Renan à Ernest Psichari*, Paris, Aux Amateurs des livres, 1984, p. 691.

²⁸² Cf. Enrico Mattioda, « L'invenzione del dilettante (1660-1800) », *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile (éds.), Rome, Adi editore, 2018, p. 1. « La parola viene inventata [...] nella seconda metà del secolo XVII, dopo che le accademie d'arte acquisiscono il potere di stabilire chi è "professore" d'arte : il dilettante è colui che si dedica a un'arte non per professione e non per lucro. La definizione conosce subito una grande fortuna in ambito europeo, dove entra in concorrenza con altre definizioni (il francese amateur, ma anche il tedesco *Liebhaber*) ».

²⁸³ Cf. Francesco Gamba, « Costumi. Il dilettantismo musicale », *Il Vaglio*, V, 44, 31 ottobre 1840, p. 351. « Il *dilettantismo* è una gran parola ; parola che per sé stessa rappresenta un nuovo mondo : il fiore, il bello, e quanto vi ha di più brillante e più vitale nelle moderne società [...] Il dilettantismo in genere è una parte della società; [...] una minima porzione privilegiata della massa che si è specialmente dedicata ad una tal data cosa, ad un'arte, ad una scienza, ad una professione, ad un esercizio qualunque, senza essere artisti, né scienziati, né professori, né esercenti [...] tutte le arti hanno i loro dilettanti [...] perché il dilettantismo [...] vuol saper di tutto, vedere e provar tutto ».

²⁸⁴ Cf. Jean François Hugot, *op. cit.*, p. 3-4.

En revanche, notamment en Angleterre, dans certains cas le terme vise à mettre en valeur la subjectivité de l'artiste, l'expression de ses instincts et de ses sensations personnelles. C'est le cas de Walter Pater, historien de l'art et romancier, qui dans *Marius the Epicurean* (1885) remarque : « Ce souci du dilettante pour ce qui peut sembler être des simples détails formels, après tout, n'a servi qu'à faire remonter à la surface, avec sincérité et dans leur intégrité, quelques intuitions personnelles fortes, une certaine vision ou appréhension des choses comme elles sont réellement²⁸⁵ ». Comme l'observe Maarte Von Buuren, d'après ce passage, Pater soutient un idéal artistique composé « d'impressions éphémères, sélectionnées par l'artiste dans l'expérience quotidienne afin d'être savourées comme art²⁸⁶ ». Cette attention pour l'instant fugace, pour l'impression personnelle, cette « obsession du périssable²⁸⁷ » s'accompagne chez l'auteur anglais à la tentative d'insérer les différents éléments de sa perception en une unité : « En effet, la vérité réside dans l'ensemble – dans l'harmonisation et la structuration [...]. Mais je pense que l'attention initiale, unilatérale, mais ardente pour les parties explique pourquoi elles sont élevées à une plus grande valeur par l'insertion dans un “tout”²⁸⁸ ». Chez Pater, le dilettantisme devient une attitude à la construction d'une vérité qui est le fruit d'une perception subjective. Du côté français, la définition qui marquera le débat sur le dilettantisme à la fin du XIX^e siècle est celle de Paul Bourget. Dans son *Essai de psychologie contemporaine*, il affirme que le dilettantisme « c'est beaucoup moins une doctrine qu'une disposition de l'esprit, très intelligente à la fois et très voluptueuse, qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes sans nous donner à aucune²⁸⁹ ». Nous retrouvons, encore une fois, l'idée d'une approche superficielle à la réalité, mais, en même temps, d'une variété d'intérêt qui est le fruit d'une grande vitalité. D'après Bourget, la diffusion du dilettantisme a des raisons historiques, il est un « produit nécessaire de notre société contemporaine²⁹⁰ », une

²⁸⁵ Walter Pater, *Marius the Epicurean*, 1885, cité par Richard Le Gallienne, « On Re-Reading Walter Pater », *The North American Review*, 675, février 1912, p. 220 : « That preoccupation of the dilettante with what might seem mere details of form, after all, did but serve the purpose of bringing to the surface, sincerely and in their integrity, certain strong personal intuitions, a certain vision or apprehension of things as really being ».

²⁸⁶ Maarte Van Buuren, « Le dilettantisme, style de vie », *Poétique*, XXXIV, 1 (137), 2004, p. 54.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ Walter Pater, *Marius the Epicurean*, 1885, traduit en français par Maarte Van Buuren *ibidem*.

²⁸⁹ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1887. La première parution du texte remonte à 1883, dans la *Nouvelle Revue*.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 74.

société où le public semi-cultivé est de plus en plus large et les modes diffusent un mélange d'esthétiques différentes. Le dilettantisme croise ainsi le chemin de la décadence : « selon Bourget, dilettantisme et décadence vont de pair²⁹¹ ». Dans le résumé que Maarte Van Buuren donne du dilettantisme selon Bourget, nous retrouvons plusieurs des caractères attribués à Gide par la critique italienne des années Vingt et Trente ; notamment, d'après Bourget, le dilettante est « impuissant à agir, surexcité et déraciné, il est le représentant type de la décadence. Il est “moderne” dans le sens péjoratif de “dégagé de la tradition”²⁹² ». Les définitions du dilettantisme se multiplient dans la dernière décennie du XIX^e siècle²⁹³ ; Jean-François Hugot en rend compte de façon très complète dans son ouvrage, en remarquant l'existence d'un point commun : l'incapacité de choisir.

Que l'on considère le dilettante comme l'épicurien sceptique, l'homme curieux de tout et assoiffé de savoir ou simplement l'intellectuel détaché du monde, il est un élément qui distingue le dilettantisme de toutes les tendances voisines, c'est le refus de choisir, le mépris de toute exclusion et l'art d'accepter les contradictions du monde, de soi-même et de la connaissance comme partie intégrante de la vie et de la vérité²⁹⁴.

Gide semble partager cette définition lorsque, en 1905, il se défend des accusations de dilettantisme qui lui adresse son interviewer imaginaire : « [...] je ne me sens bien vivre qu'en marchant. – C'est ce que vos ennemis, vos amis mêmes, appelleront vite du flottement, de l'hésitation... Seriez-vous dilettante, monsieur ? – Ah ! fi donc ! [...] L'important, pour moi, c'est de laisser à mes pensées libre jeu²⁹⁵ ».

²⁹¹ Maarte Van Buuren, , « Le dilettantisme, style de vie », *op. cit.*, p. 58.

²⁹² Cf. *Ibidem*. « Le portrait du dilettante qui se dégage de l'œuvre de Bourget, à partir de 1889, est composé de quelques traits présentant plusieurs analogies : 1. C'est un cosmopolite dans le sens négatif d'un être qui est arraché du sol natal, déraciné, sans patrie. 2. Incapable de créer et d'agir, il se contente d'observer le spectacle que le monde lui présente, mais sans en être touché. Au fond, l'attitude qu'il prend vis-à-vis du monde est celle d'un touriste. 3. Il dilapide le capital que ses ancêtres ont amassé : c'est un fils prodigue. 4. Impuissant à agir, surexcité et déraciné, il est le représentant type de la décadence. 5. Il est “moderne” dans le sens péjoratif de “dégagé de la tradition”. 6. C'est un acteur qui joue d'innombrables rôles parce qu'il a perdu sa nature originelle ».

²⁹³ Cf. notamment le portrait de l'écrivain dilettante par François Coppée dans *Le Journal*, 21 décembre 1893

²⁹⁴ Jean-François Hugot, *op. cit.*, p. 8. D'après Hugot, de nombreux écrivains actifs au tournant du siècle peuvent être adscrits à cette catégorie critique, dont le jeune Gide lui-même ; il les définit « néo-dilettantes ».

²⁹⁵ Cf. André Gide, « Chronique générale. Première visite de l'interviewer », *EC*, p. 130.

Cette catégorie critique influence sûrement la critique italienne. D'ailleurs, une théorie du dilettantisme comme fruit de l'élargissement du public se développe également en Italie : Italo Svevo publie en 1884 un essai titré « Il dilettantismo²⁹⁶ », où il reprend l'idée du dilettantisme comme regard superficiel sur les différents arts, mais sans une vision forcément négative de la démocratisation de la culture. Le dilettante de Svevo partage certains de ses caractères avec l'« inepte » protagoniste de ses romans, notamment, l'abstention de l'action, ce qui rend l'attitude dilettante l'exact opposé de l'attitude engagée. Cet aspect rend le dilettantisme inactuel après 1918 : « on en parle rarement, et seulement pour le condamner²⁹⁷ », observe Hugot. Bien que cette disparition du dilettantisme au niveau de la production littéraire puisse être mise en discussion²⁹⁸, dans le domaine de la critique le terme de « dilettantisme » assume sûrement un sens négatif ; il est rapporté aux expériences littéraires d'avant la guerre et généralement associé à une idée de décadence, comme dans le cas de Gide.

En 1927, dans *Il Baretti*, Armando Cavalli consacre un article à l'évolution de l'art et de la littérature contemporaine, en affirmant que l'esthétique de Croce a causé un détachement excessif de l'art par rapport à la vie, et que c'est vers l'humain qu'il faut revenir, vers un art « moral ». À cette moralité de l'art s'oppose le dilettantisme, dont il donne une définition dans une note en bas de page : le dilettantisme serait « l'art de ceux qui n'ont pas d'intérêt (qui n'ont pas le besoin intérieur) de faire de l'art » ; ce manque de nécessité produirait « un art qui n'est pas humain [...] c'est-à-dire qui n'est pas moral²⁹⁹ ». D'après cette définition, l'attitude dilettante se superpose à la rhétorique et à

²⁹⁶ *L'Indipendente*, 11 novembre 1984.

²⁹⁷ Jean-François Hugot, *op. cit.*, p. 690.

²⁹⁸ Maarte Van Buuren suggère la nécessité de nuancer la théorie de la disparition du dilettantisme dans l'entre-deux-guerres : certains caractères, comme l'incapacité de l'action (plutôt due à un malaise qu'à un choix esthétique), ainsi que le subjectivisme poussé à l'extrême, se retrouvent dans de différentes œuvres de cette période : « quand on y regarde de plus près, le dilettante ne disparut point dans le préambule à la Grande Guerre; il revint au contraire plus fort que jamais dans les œuvres de Paul Valéry, d'André Gide, de Marcel Proust et de Robert Musil (p.63) ». Van Buuren explique ce propos en associant, de façon peut être un peu hardie, les caractères du dilettantisme aux caractères de la modernité. Cette persistance nous intéresse, en tout cas, pour expliquer la présence du terme dans la critique littéraire.

²⁹⁹ Armando Cavalli, « Arte e dilettantismo », *Il Baretti*, IV, 8, août 1927, p. 44. « Sarebbe l'arte di chi non ha interesse (di chi non ha bisogno interiore) di farne. Questa potrebbe essere la definizione più appropriata del dilettantismo – ma potrebbe essere in egual misura dell'edonismo, del secentismo, ecc. della retorica, insomma, e dell'arte non umana [...] e perciò non morale: il che è quanto dire, in definitiva, che il dilettantismo è niente altro che una delle tante forme assunte dalla retorica, la quale com'è pacifico, nulla ha che vedere né colla vita, né coll'arte ».

l'esthétisme pur ; elle serait « une façon de regarder la vie distraitemente, de la toucher avec une telle légèreté qu'on l'effleure à peine³⁰⁰ ». D'après Cavalli, cette attitude affecterait certaines périodes de l'histoire littéraire (« la période alexandrine, le XVII^e siècle français, notre XVIII^e siècle »), et serait typique des classes aisées, « hantées par la richesse et contrariées par l'ennui³⁰¹ ». L'art qui en résulte naît de l'ennui et non pas des nécessités expressives ; il s'éloigne, à la fois, de la vie et de la morale, en mettant au centre, à la place de l'homme, des fragments intérieurs exprimés dans un style recherché³⁰². Deux ans plus tard, dans son « Scarico di coscienza », Elio Vittorini associe le dilettantisme italien à D'Annunzio³⁰³, qui en ce moment est considéré comme l'esthète décadent par excellence. Nous pouvons donc confirmer l'influence du débat européen concernant le dilettantisme sur la critique italienne, et souligner l'existence de cette catégorie critique dans la période de l'entre-deux-guerres.

Le terme est très souvent associé au nom d'André Gide. Parfois le dilettantisme est associé à ses premiers ouvrages, considérés comme les fruits de ses passions de jeunesse et, pour cette raison, plus spontanés que ses œuvres récentes : en 1926, par exemple, en critiquant *Les Faux-Monnayeurs* qui viennent de paraître, Umberto Morra di Lavriano regrette les pages « délicates et presque transparentes³⁰⁴ » qui étaient « le fruit de son

³⁰⁰ *Ibidem*. « Il modo di guardare la vita distrattamente, di toccarla con mani tanto leggere che appena la sfiora ».

³⁰¹ *Ibidem*. « C'è tutta una letteratura che porta l'impronta di una tale disposizione di spirito, la quale è stata eminente in certe epoche della storia e dell'arte (si ricordino l'epoca alessandrina, il seicento francese, il nostro settecento), ed è ereditaria in certe classi infestate dalla ricchezza e turbata dalla noia ».

³⁰² En tant qu'exemple, Armando Cavalli oppose le fragmentisme de Boine à celui de Soffici : si ce dernier se consacre à un fragmentisme stérile, à l'art comme un pur jeu, Boine au contraire essaie de dépasser cette vision, de redécouvrir l'homme sous le masque de l'artiste et d'insérer ses fragments dans une structure qui ramène à la description de la vie. Cf. *Ibidem* : « L'adorazione del frammento, l'arte intesa come gioco, la riesumazione e la messa in valore della poesia secentesca, sono i risultati cui il crocianesimo è giunto ; le insufficienze contro le quali i più consapevoli di noi intendono reagire per ridonare all'arte l'umanità (la moralità) della quale è stata privata. In questa reazione il Boine ci ha preceduti. Nell'*Ignoto* il richiamo ad un'arte eroica è la nota predominante, come nei *Frantumi* la ricerca dell'uomo sotto la maschera dell'artista è costante. Dice pure che l'arte [...] deve essere frutto dell'esperienza [...] sorpassando, ci sembra evidente, con questa che è un'esigenza architettonica e costruttrice, il frammentarismo del Soffici e degli artisti a lui contemporanei ». Cette idée de la réalité comme structure des instants nous ramène à la vision de Walter Pater.

³⁰³ Cf. Elio Vittorini « Scarico di coscienza », *L'italia letteraria*, I, 28, 13 octobre 1929, p. 1. « Carducci e Pascoli non potevano averci insegnato nulla; tutte le loro risorse erano state vinte, assorbite dal dilettantismo e da D'Annunzio ».

³⁰⁴ Umberto Morra di Lavriano, « Falso romanzo », *Il Baretto*, III, 4, 16 avril 1926, p. 83. « Delicate e come trasparenti ».

dilettantisme pur et simple³⁰⁵ ». Mais, dans la plupart des cas, la définition de « dilettante » est utilisée avec une intention dénigrante. Le premier témoignage en ce sens est un article d'Adriano Tilgher qui, en 1924, rend compte des *Jugements* d'Henri Massis ; il se félicitant de la bataille que le critique français a entreprise contre l'expression des sentiments personnels dans la littérature française, une tendance qu'il associe au dilettantisme. Parmi les écrivains que Massis critique, Tilgher cite André Gide.

Un dilettante André Gide, le plus raffiné et pervers de tous, qui nie la sincérité individuelle ; pour sincérité, il entend la spontanéité inconditionnée des instincts, qu'il suit, tous, sans distinction de bien et de mal. Toute pensée, toute pulsion vitale a le droit d'exister pour le simple fait d'être en moi. « Tout doit être manifesté, même les plus funestes choses »³⁰⁶.

Au cours des années Trente, le terme de « dilettantisme » persiste dans la critique gidienne et semble aller de plus en plus vers un sens de « superficiel », notamment sous la plume des critiques qui défendent Gide contre les accusations qu'il subit en ce sens. C'est le cas, par exemple, de Sergio Solmi qui, en 1930, analyse l'attitude au changement de Gide comme une constante de sa personnalité et de son caractère : dans l'écriture de Gide il y a un ton, un fond qui ne change pas même à travers des œuvres très éloignées et très différentes, « une espèce de stabilité dans la variabilité³⁰⁷ ». Cette capacité de changement continu est un caractère profond de sa personnalité et ne doit pas être confuse avec une attitude de dilettante : « cette capacité doit être reconduite à un côté persistant et non pas changeant de sa nature. Ce que ses adversaires ont appelé le “dilettantisme” de Gide [...] a un fond sérieux et tragique, n'est pas un éparpillement superficiel³⁰⁸ ». D'après Solmi, les préoccupations morales qui éloignaient Gide du symbolisme, l'écartent également de l'attitude dilettante. En revanche, Solmi semble cautionner les accusations de dilettantisme qui touchent le rapport de Gide avec la religion. Il reconnaît chez Gide

³⁰⁵ *Ibidem*. « Il frutto del suo dilettantismo acuto ».

³⁰⁶ Adriano Tilgher, « La guerra contro il dilettantismo », *La Stampa*, LVIII, 45, 21 février 1924, p. 3. « Un dilettante André Gide, e il più raffinato e perverso di tutti, che bandisce la sincerità individuale, e per sincerità intende la spontaneità incondizionata degli istinti, accarezzati tutti, senza differenza più di bene o di male. Ogni pensiero, ogni impulso vitale ha diritto ad esser per ciò solo che si trova in me. “Tutto dev'essere manifesto, anche le cose più funeste” ». La citation de Gide est tirée du *Traité du Narcisse*.

³⁰⁷ Sergio Solmi, « Saggio su André Gide », *La Cultura*, IX, vol. I, 9, septembre 1930, p. 745. « Una sorta di stabilità nella mutevolezza ».

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 746. « Tale capacità va riportata a un lato persistente e non mutevole della sua natura. Quello che i suoi avversari hanno chiamato il « dilettantismo » di Gide [...] ha pure un suo fondo serio e tragico, non è una semplice dispersione in superficie ».

l'expression d'un mysticisme individuel et anarchique, et, dans ses œuvres, l'expression d'une religiosité lyrique, plutôt esthétique que profonde. Sur ce plan, il reproche à Gide un manque de clarté et de profondeur : « il est difficile de lui pardonner son jeu complexe d'équivoques culturelles, son dilettantisme qui l'a poussé à utiliser l'Évangile et la théologie³⁰⁹ », pour décrire les mouvances les plus quotidiennes de l'âme humaine. En commentant *Œdipe*, en 1932, Bernardelli superpose à nouveau ce terme avec d'autres qui définissent, de façon plus générale, l'écrivain mondain du tournant du siècle. En réfléchissant sur les personnages d'Étéocle et Polynice, il affirme que « leur ton est très *chic*, très *snob* [...] ils nous semblent parfaitement équipés pour une mondanité cérébrale, dilettante, précieuse et, en même temps, cynique³¹⁰ ». L'attitude « dilettante » des deux personnages œdipiens devient ainsi l'attitude de deux décadents et superficiels.

3.3.3. Une littérature d'« eunuques »

L'ambiguïté morale et l'incapacité de prendre position, signe d'un tourment intérieur, sont souvent associées d'une accusation de faiblesse. Loin de tout rapprochement avec le vitalisme nietzschéen, en cette période Gide est souvent vu comme un être humain impuissant : cette image, qui mélange le stéréotype de l'écrivain romantique aux stéréotypes sur l'homosexualité, traverse la plupart des articles de cette période. Arrigo Cajumi, dans l'article que nous avons déjà largement cité, met en garde contre cet affaiblissement de l'écrivain, qui est prisonnier d'une attitude autoréférentielle : « l'inspiration se dessèche ou arrive seulement à formuler une théorie de l'impuissance. Narcisse contemple son nombril et triomphe. La littérature de Gide et de ses confrères et disciples est une littérature d'eunuques³¹¹ ». De la même façon, Francesco Bernardelli, en consacrant un article à Proust en 1926, souligne qu'« au centre du roman psychologique français, l'homme a été remplacé par l'enfant : l'unité, la solidité et l'autonomie morale de l'adulte ont été remplacées par les ravissements, les langueurs et les petits vices

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 758. « Difficilmente gli perdoniamo il suo complesso gioco d'equivoci culturali, il suo dilettantismo che gli ha fatto utilizzare Vangelo e teologia ».

³¹⁰ F. B. [Francesco Bernardelli?], « Teatri, concerti, cinematografi. Giorgio e Ludmilla Pitoeff al Chiarella », *La Stampa*, LXVI, 17, 20 janvier 1932, p. 5. « Il loro tono è molto *chic*, molto *snob* [...] ci appaiono perfettamente attrezzati per un genere di mondanità cerebrale, dilettantesca, preziosa e cinica a un tempo ».

³¹¹ Arrigo Cajumi, « Il caso Gide », *La Stampa*, LVIII, 171, 18 juillet 1924, p. 3. « L'ispirazione si inaridisce o ha per unica risorsa quella di teorizzare l'impotenza. Narciso si contempla l'ombelico e trionfa. La letteratura di Gide e dei suoi confratelli e discepoli è una letteratura di eunuchi ».

sensuels des gamins et des adolescents³¹² ». Il rappelle que, avant Proust, le même chemin avait été parcouru par « un autre artiste français inquiet et inquiétant, André Gide³¹³ », sur l'exemple de Blake et Dostoïevski. Cette idée retourne à plusieurs reprises, même sous la plume d'auteurs a priori favorables : dans *Pègaso*, en 1930, Montale accuse Gide de choisir la voie la plus simple, en suivant ses propensions sans s'y opposer ; il voit en cette posture une « abdication peu virile³¹⁴ ». Sergio Solmi dans son *Saggio su André Gide*, en donnant une description de l'écrivain comme en révolte perpétuelle, souligne son incapacité à choisir et à aboutir à un résultat, sa tendance à l'attente et à se faire choisir : « Face à la vie, Gide est dans l'état d'un convalescent perpétuel, et la convalescence fait encore partie de la maladie³¹⁵ ». La faiblesse de Gide dériverait d'un conflit non résolu avec son éducation protestante.

La faiblesse des écrivains se concrétise en un renfermement dans leur monde intérieur ; d'après les articles critiques de l'entre-deux-guerres, l'on se rend compte que l'autobiographisme, qui était l'un des caractères de la modernité avant la Première Guerre, devient le synonyme d'une attitude romantique au repli sur soi. Les écrivains français, dont Gide, sont de plus en plus accusés de se renfermer dans leur univers intérieur en refusant les défis de l'histoire. La forme du journal est, d'après Raffaello Franchi, « l'une des plus appropriées pour produire des impressions dissociées, comme des algues qui affleurent³¹⁶ », pour rendre l'intériorité de l'auteur sans se préoccuper d'organiser un discours logique. Piero Bargellini, dans *Il Frontespizio*, en 1936, se lance contre les écrivains français qui ont critiqué l'invasion italienne de l'Éthiopie.

La soi-disant littérature d'élite, cette littérature malade et malsaine, trouble, à caractère sexuel (et homosexuel) ; cette littérature décadente, équivoque, apathique ; faussement spirituelle, communiste et débauchée, adoratrice du phallus, chrétienne-bolchévique, païenne-yoga ; en un mot, toute la littérature sans religion et immorale s'est révoltée

³¹² Francesco Bernardelli, « La difesa dell'uomo », *La Stampa*, LX, 263, 2 décembre 1926, p. 3. « Al centro del romanzo psicologico francese l'uomo è stato sostituito dal fanciullo: l'unità, solidità e autonomia morale dell'adulto dai rapimenti, languori e vizietti sensitivi di impuberi e adolescenti ».

³¹³ *Ibidem*. « Un'altro tormentato e tormentoso artista francese, André Gide ».

³¹⁴ Eugenio Montale, « Charles du Bos, *Le dialogue avec André Gide* », *Pègaso*, II, 1, janvier 1930, p.120-123. « Poco virile abdicazione »

³¹⁵ Sergio Solmi, « Saggio su André Gide », *La cultura*, IX, vol. I, 9, septembre 1930, p. 752. « Gide, di fronte alla vita, si trova nello stato di un perenne convalescente, e convalescenza è ancora malattia ».

³¹⁶ Raffaello Franchi, « I quaderni di Gide », *Solaria*, I, 5, mai 1926, p. 31. « Tra le più adatte a produrre impressioni slegate in un affiorare d'alghe ».

contre l'Italie catholique et fasciste. [...] et les principes de santé religieuse, morale et politique qu'elle représente aujourd'hui, seule et unie, devant le monde entier³¹⁷.

Bargellini propose ici la vision de l'Italie comme dernier rempart contre la corruption du monde, une vision largement soutenue par le régime fasciste. L'inventaire des défauts présumés de la littérature contemporaine étrangère et, notamment, de la littérature française, démontre très clairement les contours de cette tendance : une partie de la presse italienne refuse tout élément qui s'éloigne de l'esthétique officielle, en superposant des éléments esthétiques à des éléments plus largement culturels et même politiques. Le point commun de tous ces éléments est une faiblesse présumée : d'après Bargellini, le refus de la guerre de la part de ces écrivains est dû à un manque de vitalité et de virilité, qui s'accompagne d'un repli sur soi :

Ils se laissent vivre, même [...] ils se regardent vivre. Se regarder vivre. En cela consiste leur art. Comment vivre, pourquoi vivre, pour qui : tout ça n'est pas important ; il est important de se regarder. On comprend, alors, qu'un coup de canon doit déranger leur activité extatique d'observation [...]. Un coup de canon les horripile, mais un million de petits mots ambigus, sous censure, excitent doucement leurs ganglions³¹⁸.

La faiblesse de Gide est comparée par plus d'un critique à Rimbaud, qui devient, en revanche, un modèle de vitalisme : c'est le poète maudit et viril qui s'oppose aux règles de la vie bourgeoise, alors que Gide reste dans un cadre de société : « [Gide] ne peut pas, comme Rimbaud, en signe de protestation, courir à travers les bois et la campagne en négligé, en dormant dans les granges et en fécondant les bergères. Cela, d'ailleurs, n'a jamais été son fort³¹⁹ ». La montée au pouvoir du fascisme exaspère cette vision, et la confrontation avec un Rimbaud exemple de virilité et de jeunesse est proposée à nouveau.

³¹⁷ Piero Bargellini, « Schiamazzo in salotto », *Il Frontespizio*, VIII, 1, janvier 1936, p. 1. « La cosiddetta letteratura d'élite, quella letteratura malaticcia e malsana, torbida, a sfondo sessuale (e omosessuale); quella letteratura decadente, equivoca, abulica; falsa spiritualista, comunistico-promiscua, teofallica, cristiano-bolscevica, pagano-yoga; tutta la letteratura in una parola areligiosa e immorale si è rivolta [...] contro l'Italia cattolica e fascista [...] e i principi di salute religiosa, morale e politica che essa oggi rappresenta, sola e unita, dinanzi a tutto il mondo ».

³¹⁸ *Ibid.*, p. 1-2. « Si lasciano vivere, anzi [...] si osservano vivere. Osservarsi vivere. Consiste in questo, la loro arte. Come vivere, perché vivere, per chi vivere, non interessa: interessa osservarsi. Si capisce allora come un colpo di cannone debba disturbare la loro estatica funzione di osservatori [...]. Un colpo di fucile li fa inorridire, ma un milione di parolucce ambigue, sotto censure, eccitano dolcemente le loro ghiandole ».

³¹⁹ Concetto Pettinato, « Il caso Gide », *La Nazione*, LXXII, 252, 23 octobre 1930, p. 3, *La Stampa*, LXIV, 252, 23 octobre 1930, p. 3 et *Il Mattino*, XXXIX, 253, 24-25 octobre 1930, p. 3. « Non può, come il Rimbaud, in segno di protesta, darsi a battere scamiciato i boschi e le campagne, dormendo nei fienili, e ingravidando le pastore. Questo, d'altronde, non è mai stato il suo debole ».

Encore, Bargellini traite les écrivains qui s'opposent à la guerre en Éthiopie, dont Gide, d'« invertis avérés et déclarés, décadents, esthètes purs, onanistes, impotents obsédés par la problématique du sexe, néocalvinistes³²⁰ », qui, par lâcheté, se déclarent en faveur de la paix, « la paix des indifférents, des abouliques, des dominés, des passifs³²¹ ». À ces écrivains Bargellini oppose Rimbaud qui « était satanique, mais d'un satanisme sec et osseux, toujours préférable à l'affaiblissement spiritualiste des proustiens, des gidien, des tolstoïens, des rollandien³²² ».

Si ce caractère de faiblesse est particulièrement présent dans la critique fasciste, l'idée d'un écrivain décadent et donc affaibli par ses obsessions personnelles est plus transversale et déjà très présente dans les articles des premières années de l'après-guerre. Le vitalisme avant-gardiste laisse des traces dans l'attitude de nombreux critiques italiens et il est ultérieurement exalté par la tragédie de la Guerre, qui demande aux intellectuels d'assumer leurs responsabilités aussi pratiques. Cette nécessité suscite évidemment la gêne envers une littérature qui est perçue comme autoréférentielle et impuissante ; de cette littérature, André Gide est l'un des représentants majeurs.

3.3.4. Gide protestant en révolte : l'immoralisme est un nouvel humanisme

Une partie des critiques italiens, influencés aussi par la critique française, établissent un lien entre la nature décadente de Gide et son appartenance à la culture protestante : certains de ces critiques soulignent que son individualisme est propre d'une doctrine qui s'interroge sur l'individu et sur ses besoins ; d'autres, affirment que la nature tourmentée de Gide prend naissance d'un conflit originaire contre le protestantisme lui-même. Francesco Casnati, dans *Vita e pensiero*, cite l'influence de Rousseau sur André Gide : « Le nom du Genevois, peut-être, est celui qu'il convient mieux de jeter en cette dispute, comme il est nécessaire de le convoquer au sujet de tout le romantisme, dont le "gidisme" est l'une des expressions les plus récentes³²³ ». De Rousseau, Casnati remonte à

³²⁰ Piero Bargellini, « Schiamazzo in salotto », *Il Frontespizio*, VIII, 1, janvier 1936, p. 1. « Invertiti confessi e professi, decadenti, puri esteti, onanisti, impotenti ossessionati dalla problematica del sesso, neo-calvinisti ».

³²¹ *Ibidem*. « La pace degli indifferenti, degli abulici, dei dominati, dei passivi ».

³²² *Ibidem*. « Era satanico, ma di un satanismo secco e ossuto, da preferirsi sempre allo smammolamento spiritualista dei proustiani, dei gidiani, dei tolstoiani, dei rollandiani ».

³²³ Francesco Casnati, « André Gide o dell'immoralismo », *Vita e pensiero*, X, vol. XV, 5, mai 1924, p. 306. « Il nome del ginevrino è forse quello che più conviene buttare in mezzo a questa disputa, come è necessario invocarlo a proposito di tutto il romanticismo, di cui il "gidismo" è una dei più tardi aspetti ».

l'individualisme protestant : « de lui, on remonte aux sources les plus anciennes, au droit de l'individu de Lutère, [...] la source majeure, qui alimente l'instinct du désordre dans toutes les littératures du monde³²⁴ ». L'idée est reprise par Alberto Consiglio dans son volume sur le romantisme en Europe ; il affirme que les origines du romantisme remontent à la Réforme, du rapport direct du croyant avec la divinité, encouragé par le protestantisme. Consiglio considère Rousseau comme le début d'un parcours qui, à travers de différentes étapes, amène « jusqu'à l'omniprésent, humble, fervent autobiographisme de nos jours³²⁵ ».

La critique italienne propose à plusieurs reprises une dérivation des caractères « immoraux » de Gide du protestantisme, ou bien, au contraire, de la rébellion à l'éthique protestante. Federico Gentile, en 1928, en recensant dans *I libri del giorno* un recueil critique que les éditions du Capitole ont consacré à Gide³²⁶, remarque qu'« André Gide a été pris dans le tourbillon clérical et puritain et mis en état d'accusation pour son immoralisme³²⁷ ». Cependant, affirme-t-il, cette impression dérive de la confusion que Gide lui-même fait entre le plan esthétique et le plan moral, à cause de son éducation protestante :

Avec la vive conscience de deux problèmes à résoudre, le problème moral et le problème esthétique. [...] il s'agit de deux plans différents [...] Gide les a confondus, mais il n'arrivera jamais à les fonder dans une création parfaite [...]. Il a proclamé l'identité des lois morales et esthétiques. Et il en a fini pour voir son tourment moral avec les yeux d'un décadent symboliste et le problème esthétique avec les restrictions morales rigoureuses du protestant³²⁸.

³²⁴ *Ibid.*, p. 306-307. « E da lui risalendo a più lontane scaturigini si può ritrovare il vecchissimo diritto dell'individuo di Lutero, [...] la gran fonte regale che alimenta in tutte le letterature del mondo l'istinto del disordine ».

³²⁵ Cf. par exemple Raffaello Franchi (« Alberto Consiglio, *Europeismo* », *L'Italia letteraria*, II, 5, 2 février 1930, p. 8) : « Sino al dilagante, umile e fervido autobiografismo dei giorni nostri ».

³²⁶ *Hommage à André Gide. Études, souvenirs, témoignages. Portrait et feuillets d'A. Gide*, Paris, (éd.) du Capitole, « Les contemporains », 1928.

³²⁷ Federico Gentile, « Il problema di Gide », *I libri del giorno*, XI, 4, avril 1928, p. 240-241. « André Gide è stato preso nel turbine clericale e puritano e messo in stato d'accusa per il suo immoralismo ».

³²⁸ *Ibidem*. « Con la coscienza viva cioè di due problemi da risolvere, il morale e l'estetico. [...] si tratta di due ordini diversi [...] Gide li ha confusi, ma non riuscirà mai a fonderli in una creazione perfetta [...]. Egli ha proclamato l'identità delle leggi morali ed estetiche. Ed ha finito per vedere il suo tormento morale con gli occhi di un decadente simbolista e il problema estetico con le ristrettezze morali rigoristiche del protestante ».

La nouvelle morale de Gide dériverait donc de sa nature protestante et, de plus, d'une révolte contre le protestantisme de sa jeunesse. Cette vision se répand au cours des années Trente ; elle est reproposée, par exemple, par Sergio Solmi, qui remarque : « le caractère de la religiosité de Gide est à présenter [...] comme une expérience absolument anarchiste et individuelle ³²⁹ » ; le Christianisme de Gide n'est qu'une « anarchie mystique [...] limite extrême du protestantisme ³³⁰ », qui engendre le pathétisme dont l'œuvre d'art profite. Solmi donne l'exemple de *La Porte étroite* et de *La Symphonie pastorale*, deux ouvrages qui, à son avis, veulent mettre en valeur, plus que les valeurs chrétiennes, « l'infiltration du mensonge et du mal par les voies mêmes de la foi ³³¹ ». L'« immoralisme », ne serait, donc, qu'une révolte de Gide contre son éducation calviniste : « L'anarchisme de Gide, sa terreur du dogme et des normes fixes représente avant tout [...] une espèce de révolte permanente contre sa formation protestante ³³² ». Selon Sergio Solmi, l'aspiration de Gide est celle de « perpétuer dans l'art et dans la vie la rébellion de l'adolescent ³³³ », en vivant dans un « état de crise et de révolte permanente ³³⁴ ». Nous remarquons encore une fois l'usage d'une catégorie d'âge pour expliquer la tendance de Gide à diverger de la morale commune : son attitude serait une attitude adolescente, alors que le monde, après la guerre a rejoint sa « maturité ». Quelques mois plus tard, la même idée est proposée à nouveau par Concetto Pettinato : « André Gide est un écrivain difficile à comprendre jusqu'à quand on n'a pas compris que le sens général de son œuvre n'est qu'une protestation ³³⁵ ». Concetto Pettinato explique que cet esprit de révolte lui vient de son éducation protestante, mais que, de plus, Gide se tourne contre le protestantisme lui-même. Il essaie d'invertir la morale, par exemple en se réjouissant du manque d'honnêteté : il propose l'exemple de Michel qui assiste avec joie aux vols perpétrés par ses employés ou par les enfants de Biskra. Cependant, en poursuivant sa nouvelle morale, Gide apparaît « peut

³²⁹ Sergio Solmi, « Saggio su André Gide », *La Cultura*, IX, vol. I, 9, septembre 1930, p. 749. « La caratteristica della religiosità di Gide sia di presentarsi [...] come esperienza assolutamente anarchica e individuale ».

³³⁰ *Ibid.*, p. 750. « Mistica anarchica [...] estremo limite del protestantesimo ».

³³¹ *Ibid.*, p. 751. « L'insinuarsi dell'inganno e del male per le vie stesse della fede ».

³³² *Ibidem*. « L'anarchismo di Gide, il suo terrore del dogma e della norma fissa rappresentano anzitutto [...] una sorta di rivolta permanente contro la sua formazione protestante ».

³³³ *Ibidem*. « Perpetuare nell'arte e nella vita la ribellione dell'adolescente ».

³³⁴ *Ibidem*. « Stato di crisi e di rivolta perenne »:

³³⁵ Concetto Pettinato, « Il caso Gide », *La Stampa*, LXIV, 252, 23 octobre 1930, p. 3. « André Gide è scrittore difficile da capire finché tu non abbia capito che il senso generale della sua opera si riduce a una protesta ».

être involontairement³³⁶ », un corrupteur : « La seule ligne de conduite que cet homme trouve naturelle est de faire le contraire de ce que tout le monde fait³³⁷ ». Cette lecture de l'œuvre de Gide est souvent marquée par l'attention au côté pédagogique de l'auteur : les critiques lui reprochent une volonté de bouleverser les habitudes, résultat d'une attitude anarchiste et révolutionnaire.

3.3.5. L'influence de la critique catholique française : Henri Massis, Charles Du Bos

La lecture critique de Gide en tant que « décadent » au sens large, provient souvent des milieux catholiques, influencés par la critique catholique française. En ce sens, nous remarquons le poids des *Jugements* d'Henri Massis, paru en 1924, et du *Dialogue avec André Gide* de Charles Du Bos, paru en 1929.

De nombreux articles italiens sont consacrés à l'œuvre de Massis et citent, notamment, les opinions du critique français sur André Gide. Ces critiques s'associent au processus de redécouverte du classicisme littéraire proposé par Massis au retour aux formes traditionnelles de l'écriture, en opposition à la décadence au sens large. Adriano Tilgher, par exemple se réjouit de constater la naissance d'un nouveau rationalisme catholique, « renaissance du thomisme³³⁸ », représenté en France par Jacques Maritain et Henri Massis ; leur objectif est de « sauver le concept classique de l'homme, tel qu'ils l'ont façonné des siècles de catholicisme français : l'idée que la raison et la volonté contrôlent les passions et les instincts, l'idée qui asservit la vie à la forme et non pas la forme à la vie informe³³⁹ ». Dans une vision radicalement classiciste, Tilgher soutient la domination de la rationalité sur les instincts et les sensations, contre la place excessive laissée à la sensation et au sentiment, à l'émotion et à la sensibilité individuelle. Cette vision, d'après lui, « conduit [...] fatalement à l'activisme, au sensualisme héroïque, au dilettantisme de l'action³⁴⁰ ». Il met en avant l'œuvre des deux écrivains français en défense d'« un idéal de culture qu'aujourd'hui peut apparaître comme mort ou dépassé, mais dont on ne peut

³³⁶ *Ibidem*. « Forse senza volerlo ».

³³⁷ *Ibidem*. « La sola condotta che quest'uomo trovi naturale è di fare il contrario di quello che fanno tutti ».

³³⁸ Adriano Tilgher, « La guerra contro il dilettantismo », *La Stampa*, LVIII, 45, 21 février 1924, p. 3. « Rinascita del tomismo ».

³³⁹ *Ibidem*. « Salvare la concezione classica dell'uomo, quale la foggiarono secoli di cattolicesimo francese : la concezione che alla ragione e alla volontà dà la signoria sulle passioni e sugli istinti, che asserva la vita alla forma e non la forma alla informe vita ».

³⁴⁰ *Ibidem*. « Conduce [...] fatalmente all'attivismo, al sensualismo eroico, al dilettantismo dell'azione ».

pas nier la beauté, la richesse [...] l'importance historique majeure³⁴¹ ». Le catholicisme devient ainsi le garant de l'esthétique classique. L'auteur se félicite avec le nouveau catholicisme français, qu'il considère beaucoup plus solide du catholicisme italien : « Il n'y a rien [...] en commun entre le rationalisme catholique d'Henri Massis ou de Jacques Maritain et le catholicisme italien de l'après-guerre, tellement mesquin et provincial dans son attitude antimoderniste, dû à une attitude de boutiquier et de petit-bourgeois qui craint le socialisme³⁴² ». En France, en revanche, il s'agirait d'un véritable « procès contre la modernité », dont *Les Jugements* de Massis constitueraient les actes³⁴³ ; Tilgher commente l'ouvrage, notamment les pages consacrées à Renan, puis à Anatole France, Maurice Barrès, Romain Rolland, pour en venir, finalement, à André Gide, qu'il accuse de dilettantisme et d'inanité. Il souligne l'attitude décadente de Gide qui n'agit pas, mais qui vit dans un « vagabondage éternel, de préférence dans les régions nocturnes et marécageuses de l'âme, où tous les monstres qui n'osent pas se dévoiler se réunissent, d'autant plus intéressants qu'ils sont riches d'une vie intense et perverse³⁴⁴ ».

L'ouvrage de Massis pourrait être l'arme pour détourner les jeunes Italiens de l'influence de Gide selon Arrigo Cajumi qui, dans son article « Il caso Gide »³⁴⁵, que nous avons déjà cité pour ses propos sur le romantisme et le classicisme, reprend largement l'essai du catholique français. Sur la même ligne est le compte rendu d'Alessandro Casnati dans *Vita e pensiero*, revue de l'Université Catholique de Milan. Il définit Massis, « un critique aux principes sincèrement catholiques³⁴⁶ », tout en lui contestant un excès de rigidité qui l'empêcherait, parfois, d'apprécier certaines manifestations de l'art : « Je reconnais [...] que son point de vue strictement fondamentaliste exclut certaines évaluations esthétiques [...] qu'il faut mettre en avant lorsqu'on parle d'œuvres

³⁴¹ *Ibidem*. « Un ideale di cultura, che oggi può essere morto o superato, ma di cui non si può negare la bellezza, la ricchezza [...] la colossale importanza storica ».

³⁴² *Ibidem*. « Nulla [...] di comune fra il razionalismo cattolico di Henri Massis o Jacques Maritain e il cattolicesimo postbellico di casa nostra, così meschino e provinciale nel suo antimodernismo, tutto e solo dovuto alla paura bottegaia e piccoloborghese del socialismo ».

³⁴³ *Cf. ibidem*: « Di questo processo contro la modernità gli atti ci sono innanzi in due volumi di Massis nella letteratura francese da Renan a Gide ».

³⁴⁴ *Ibidem*. « Eterno vagabondaggio, di preferenza nelle regioni notturne e paludose dell'anima, dove tutti i mostri che non osano venire alla luce si danno convegno, tanto più interessanti quanto più ricchi di vita intensa e perversa ».

³⁴⁵ Arrigo Cajumi, « Il caso Gide », *La Stampa*, LVIII, 171, 18 juillet 1924, p. 3.

³⁴⁶ Francesco Casnati, « André Gide o dell'immoralismo », *Vita e pensiero*, X, vol. XV, 5, mai 1924, p. 304. « Critico di schietti principi cattolici ».

littéraires³⁴⁷ ». Cependant, il considère que le regard de Massis, moraliste plus que critique, convient à la lecture de l'œuvre de Gide, où « s'impose justement une orientation morale, sous des apparences littéraires³⁴⁸ ». L'objectif de Casnati, à l'instar de celui de Massis, est – dans le cadre d'une critique de vision catholique – de souligner les dommages d'une éducation protestante, « sans persuasion et sans amour³⁴⁹ », qui amène les hommes à des réactions radicales : Gide « ne ressentit que la mortification de cette doctrine [...] et il réagit par besoin d'exalter et de légitimer en lui tout ce que son éducation première condamnait et excluait. De cette façon, il atteignit l'anarchisme le plus complet³⁵⁰ ». D'après Casnati, l'éducation protestante guide Gide, par réaction, vers une anarchie des instincts ; cette anarchie serait excusée par l'auteur, dont on ne peut pas nier le besoin de règles, à travers la théorie de la gratuité de l'art³⁵¹. Casnati reprend presque exactement les mêmes passages du texte de Massis déjà cités par Adriano Tilgher : il souligne les propos de Gide sur le rôle subalterne de la morale face à l'art, sur la sincérité, sur la nécessité de manifester sa pensée ; il remarque son intérêt pour les « instincts inavouables³⁵² », pour l'« étude des natures humaines complexes et morbides³⁵³ ». Il reprend, finalement, la conclusion de Massis : « Il n'y a qu'un mot, note Massis, pour définir cet homme : *démoniaque*, et non pas pour ce satanisme verbal qui, il y a trente ans, était à la mode en poésie, mais pour sa perversité consciente, lucide et corruptrice³⁵⁴ ».

³⁴⁷ *Ibidem*. « Riconosco [...] che il suo punto di vista di rigido integralismo esclude certe valutazioni estetiche [...] che pur vanno messe in primo piano nel trattare di opere letterarie »

³⁴⁸ *Ibidem*. « È proprio un indirizzo morale quello che, sotto apparenze letterarie, si impone ».

³⁴⁹ *Ibidem*. « Senza persuasione e senza amore ».

³⁵⁰ *Ibidem*. « Di quella dottrina [...] non sentì che la mortificazione, e ad essa reagì per un irriducibile bisogno di esaltare e di legittimare in sé tutto ciò che la sua prima educazione condannava ed escludeva. Arrivò in questo modo al più completo anarchismo ».

³⁵¹ Cf. *ibid.*, p. 304-305. Casnati remarque que la rigueur de l'éducation puritaine reçue aiderait l'auteur à guider ses instincts dans un ordre réglé, « a dare una parvenza di regola a quel disordine del suo spirito, [...] a costringere il fondo inconfessabile, perverso e ribelle delle sue teorie in una sorta di puritanismo estetico, a eludere la responsabilità pratica dei propri atteggiamenti con la teoria [...] della *gratuité de l'art* ».

³⁵² *Ibid.*, p. 305. « Istinti meno confessabili ».

³⁵³ *Ibidem*. « Studio di nature complesse e morbose ».

³⁵⁴ *Ibidem*. « Non vi è che una parola, annota il Massis, per definire un tale uomo : *demoniaco*, e non già per quel satanisme verbale, letterario, che fu di moda in poesia una trentina d'anni fa, sì bene per la perversità cosciente lucida corrompitrice di quell'anima ». La thématique sataniste sera reprise par de nombreux critiques, jusqu'à Mario Praz, qui, en citant le diable dans son ouvrage sur le romantisme en 1930, affirme définitivement la confusion entre le plan esthétique et moral aux égards de la littérature considérée comme « décadente » au sens large.

Le caractère décadent de Gide serait aussi visible dans ses études critiques : Casnati, en reprenant encore une fois Massis, se concentre sur les travaux de Gide sur Dostoïevski et affirme que, parmi tous les personnages de l'écrivain russe, Gide préfère « les créatures à la psychologie perturbée, les anormaux en révolte contre les lois du ciel et de la terre. [...] Il en dérive un Dostoïevski déformé, monstrueux, sans vérité³⁵⁵ ». Gide s'en sert pour proposer à la postérité sa vision du monde et de la vie humaine, une vision que Casnati ne peut que critiquer âprement pour son irrationalité et pour son caractère immoral³⁵⁶. Cette vision conduirait à une mise en cause de toute conception classique de l'homme et à l'anarchie :

Ici [...] on met en cause la notion de l'homme qui est à la base de notre civilisation occidentale ; ici on renverse la notion de l'homme classique et catholique, qui maîtrise le déchaînement de son tourment intérieur par une loi d'ordre et de raison. Gide introduit dans notre vision traditionnelle, à travers l'écrivain russe, un grain d'anarchie et de décomposition. Il est un véritable procès, pour le dire avec Massis, de désoccidentalisation, de décatholisation [...] de notre tradition³⁵⁷.

Le grain de l'anarchisme dériverait, d'un côté, de Dostoïevski, c'est-à-dire de l'extérieur de l'Europe occidentale ; de l'autre côté, il dérive d'un écrivain protestant, c'est-à-dire d'en dehors du catholicisme ; en se faisant le médiateur de ces deux éléments, Gide deviendrait un écrivain à la fois anticlassique, anticatholique, antieuropéen, trois éléments que Casnati superpose, à l'instar de Massis. Casnati suit le critique français aussi dans sa vision de la responsabilité de l'artiste³⁵⁸, et de la volonté pédagogique et réformatrice³⁵⁹ de Gide. Cependant, Casnati reproche à Massis un regard trop passionné,

³⁵⁵ *Ibidem*. « Le creature dalla psicologia alterata, gli anormali in rivolta contro le leggi del cielo e della terra. [...] Ne esce, sì, un Dostoevsky deformato, mostruoso, senza verità ».

³⁵⁶ *Ibidem*. « Desolante visione della vita e dell'universo! visione che è in rivolta contro tutte le evidenze, contro l'equilibrio, l'ordine, la soddisfazione, la perfezione ; che esalta il capriccio incondizionato, impreveduto, irrazionale ; nella quale son messe in ischerno tutte le virtù umane ; dalla quale sono escluse l'intelligenza e la volontà, e la legge è abolita ; dove non vi è onore, né peccato, dove il delitto stesso non disonora più ».

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 306 ? « Qui [...] è messa in causa la nozione dell'uomo sulla quale si basa la nostra civiltà occidentale ; qui è capovolta la nozione dell'uomo classico e cattolico, che frena con una legge di ordine e di ragione lo scatenarsi del suo tumulto interiore. Gide introduce nella nostra concezione tradizionale, a traverso lo scrittore russo, un germe di anarchia e decomposizione. È un vero processo, per dirla col Massis, di disoccidentalizzare, di discattolicizzare [...] la nostra tradizione ».

³⁵⁸ *Cf. ibidem* : « Che la sua opera susciti il disordine in altre anime e le devasti come una pestilenza [...] all'artista non importa, ne elude la responsabilità ».

³⁵⁹ *Cf. ibidem* : Casnati affirme que la vie de Gide peut se résumer en trois moments : « un uomo spaventato (e il Massis doveva forse insistere di più su questo tormento di un'anima che vuole evadere dal suo carcere

à cause duquel « il lui échappe [...] le côté purement intellectuel, voulu, construit [...] de l'œuvre de Gide, une construction qui puise sa force auprès de l'influence de Wilde et de Rousseau³⁶⁰ ». La référence à Rousseau nous ramène à l'influence du protestantisme, qui – à cause de son approche individualiste – engendrerait le désordre existentiel. Casnati conclut que cette posture anarchiste et ce désordre qui ressortiraient de l'œuvre de Gide devraient être limités et jugés à la lumière d'un code moral ; ce code, d'après lui, ne pourrait être que celui du dogme catholique³⁶¹.

Mais l'œuvre de Massis ne rencontre pas la faveur de tous les lecteurs : dans *Il Baretti*, Umberto Morra di Lavriano nous donne une lecture plus nuancée. Dans le fond, il partage la position du critique français et la définition de Gide en tant que romantique ; il lit l'affrontement entre Gide et Massis comme un affrontement entre le bien et le mal, où les lecteurs « sont une balle jouée entre Gide et Massis, entre les ténèbres et la lumière, entre l'abysse et l'Elysée³⁶² ». Cependant, Morra di Lavriano s'oppose à la forme et à l'attitude du critique : sous l'influence de l'idéalisme de Croce, il rappelle qu'« il n'est pas difficile d'admettre, que la littérature doit être jugée d'après les œuvres ; et, même, d'après les œuvres dans leur condition la meilleure, en leur soustrayant les caractères trop particuliers ou éphémères³⁶³ ». Il accuse Massis d'utiliser la critique comme une arme de vengeance ou d'attaque, et non pas comme une occasion de débat³⁶⁴ ; il remarque sa malveillance envers les écrivains, qui semble parfois effleurer la haine, et qui lui empêche la compréhension : « Il n'a pas un instant de confiance en eux, il ne les aborde pas, il ne les

interiore) [...] poi un artista, grazie al quale l'uomo che è in lui riesce a vivere perché si scarica della sua ossessione oggettivandola in una finzione d'arte; da ultimo un riformatore, il fondatore di una religione nuova ».

³⁶⁰ *Ibidem*. « Gli sfugge [...] quello che di propriamente intellettualistico, di voluto, di costruito cerebralmente [...] sia nell'opera del Gide, calcolo che si alimenta di forze nell'opera del Wilde e in quella del Rousseau ».

³⁶¹ *Cf. ibidem* : « Anche chi valuti quest'arte, e tutto ciò che le è affine nella letteratura moderna, con criterii diversi [...] io penso che le conclusioni siano eguali: l'urgenza di esatti limiti, i quali, per noi credenti, non possono essere se non quelli del dogma cattolico ».

³⁶² Umberto Morra di Lavriano, « Romanticismo mascherato », *Il Baretti*, II, 9, 25 mai 1925, p.40. « Sono una palla giocata a rimbalzo fra Gide e Massis, fra le tenebre e la luce, fra l'abisso e l'eliso ».

³⁶³ *Ibid.*, p. 39. « La letteratura, ci vuol poco a ammetterlo, va considerata nell'opera ; e anzi nella miglior condizione dell'opera, togliendo quel che di troppo particolare e momentaneo la può accompagnare ».

³⁶⁴ *Cf. ibidem*. « Per lui l'arte non conta; o non gli serve o non se ne fida. [...] egli s'impanca sulla più alta cattedra, e manda intorno i suoi verdetti appassionati, irremissibili. [...] Parecchie osservazioni son giuste, qualche analisi, le più malvage, penetrano, fatte apposta, con arte, con astuzia, per far male ».

écoute pas ; il n'entend pas leur puissance, il ne les aime pas ³⁶⁵». Dans la critique de Massis l'élément moral détourne l'attention du véritable objet de la critique, c'est-à-dire l'œuvre³⁶⁶. Concernant Gide, Morra di Lavriano reproche ainsi à Massis d'avoir compilé un « bréviaire de condamnation sans appel ³⁶⁷ » qu'il compare à l'Index des livres interdits et à la Sainte Inquisition³⁶⁸. D'après lui, l'attitude du critique français, dépourvue d'équilibre et de complexité, risquerait de nuire même à la cause qu'il défend : avec ses propos violents, qui déplacent le discours du plan esthétique au plan moral, Henri Massis ennoblit l'ennemi, le rend plus intéressant³⁶⁹. Finalement, Morra di Lavriano déniche dans les propos de Massis des traces de ce même subjectivisme qu'il souhaitait combattre.

En 1934, le volume d'Henri Massis est traduit et publié en Italie, chez Morcelliana³⁷⁰, qui, en 1933, inaugure une série intitulée « Outsiders » (puis, à partir de 1935, « I compagni di Ulisse ») consacrée aux auteurs européens, qui se propose de « fournir des éléments pour le jugement non seulement religieux, mais artistique, sur les auteurs les plus célèbres. Offrir à un lecteur catholique le critère nécessaire pour s'orienter dans la

³⁶⁵ *Ibidem*. « Non ha in essi un momento di fiducia, non si accosta, non li ascolta ; non ne sente la potenza, non li ama ».

³⁶⁶ *Ibidem*. « Entra dunque nella critica questo nuovo, o tanto tempo taciuto, elemento morale. [...] Non si tratta più dell'arte [...] né della gerarchia dei generi [...]. Le opere d'arte [...] son veicolo di morte [...]. Il difensore del bene deve dare l'allarme e correre ai ripari. [...] Questa specie di pubblico accusatore incita il popolo a trarne vendetta; questo auto eletto sacerdote denuncia e esorcizza il demonio che vi s'annida ».

³⁶⁷ *Ibidem*. « Breviario di [...] inflessibile condanna ».

³⁶⁸ *Cf. Ibidem*: « Crede [...] che gli sia sortita una funzione di provviditore alle lettere e d'indagatore delle tendenze e delle mire dei letterati: un ufficio intermedio tra quello della Congregazione dell'Indice e quello della Santa Inquisizione ».

³⁶⁹ *Cf. Ibidem*. « Se il critico avesse tentato di mostrare le brutture, o magari il fallimento dell'opera come un effetto di debolezza, di passività, di incapacità di costruire : sarebbe rimasto su un terreno neutro [...]. Qui invece egli s'è corazzato con argomenti di tutt'altro genere, ha mobilitato potenze celesti infernali; l'inconsueta battaglia fa salire a una dignità mai prevista il nemico che egli non riesce co' mezzi suoi propri a dominare ».

³⁷⁰ La traduction de Gian Lodovico Pizzolari est précédée d'une introduction « écrite dall'Autore per l'edizione italiana ». En couverture, un portrait de Gide en caricature signé « Bartoli » (Amerigo Bartoli Natinguerra, 1890-1971). La traduction du texte est suivie par les propos d'Ilya Ehrenbourg contre l'adhésion de Gide au communisme. La correspondance entre Carlo Bo et Don De Luca, nous montre que, à la place de la traduction de Massis, aurait du paraître un essai original sur Gide, dont la rédaction était disputée entre Carlo Bo et Giuseppe Manzi. *Cf.* Lettre de Carlo Bo à Don Giuseppe De Luca du 24 mars 1933 : « La Morcelliana mi scrive che H. Massis vuole vuol fare lui Gide (cioè raccogliere quelle sue cose polemiche che tutto il mondo conosce – dai *Jugements*, dalla sua rivista) – quindi se io sono disposto a lasciar stare », *Carteggio 1931-1961*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1999, p. 43. Ensuite, le projet a été abandonné et remplacé par la traduction de *Jugements* : Massis lui même est intervenu pour obtenir la publication de son essai en Italie.

forêt épaisse et vive, mais, hélas !, tout sauf paradisiaque, de l'art contemporain³⁷¹ ». L'édition italienne de l'ouvrage produit une nouvelle vague d'intérêt. Francesco Bernardelli donne un compte rendu très favorable de ce livre « âprement polémique³⁷² ». Un autre compte rendu, dans *Il Mattino* de Naples³⁷³, ainsi que de nombreuses citations dans les articles critiques de ce début d'année 1935, nous confirment le poids de l'influence de cet essai et, plus en général, des positions critiques d'Henri Massis. Gide lui-même verra ce volume à Rome en 1935, comme le témoigne Robert Levesque dans son *Journal* : « Voyons dans une librairie catholique la traduction italienne des articles de Massis sur Gide, qui vient de paraître. Gide se la procurera. Sur la couverture, un dessin, diabolique, tête longue et pointue, bouche de travers, etc...³⁷⁴ ».

Un autre critique qui aura une large diffusion et une influence remarquable sur la critique italienne est Charles Du Bos, qui fréquente l'Italie depuis sa jeunesse³⁷⁵. Sa présence dans les revues italiennes remonte au début des années Vingt, lorsque Du Bos commence à collaborer à *La NRF*. À cette époque, le critique est assimilé au cercle de Gide et de la revue dans des termes souvent négatifs³⁷⁶, à cause aussi du préjugé antifrçais et de l'antimodernisme de la culture italienne. Charles Du Bos était en contact avec le monde de la culture italienne, notamment avec Giuseppe Prezzolini et Guglielmo Alberti, mais aussi avec le cercle milanais de *Il Convegno*. Comme la correspondance (inédite) entre Du Bos et Enzo Ferrieri le démontre, en 1925 Du Bos est invité au cercle avec l'intermédiation du journaliste Filippo Burzio³⁷⁷. Enzo Ferrieri propose à Du Bos de tenir une conférence « sur le mouvement intellectuel de *La NRF* ou

³⁷¹ *Il Frontespizio*, août 1933 « Fornire elementi per il giudizio non solo religioso ma artistico sopra gli autori di più larga fama. Offrire ad un cattolico quel criterio che ci vuole, per orientarsi nella foresta "spessa e viva", ma, ahimé! tutt'altro che paradisiaca dell'arte contemporanea ».

³⁷² Francesco Bernardelli, « Varia letteratura », *La Stampa*, LXIX, 13, 15 janvier 1935, p. 3. « Aspramente polemico ».

³⁷³ Francesco Bruno, « André Gide e la critica francese », *Il Mattino*, XLIV, 84, 7 avril 1935, p. 3.

³⁷⁴ Robert Levesque, *Journal*, BAAG, 64, p. 604.

³⁷⁵ Au début du siècle il séjourne à plusieurs reprises dans la péninsule, pour s'immerger dans l'histoire de l'art, mais aussi pour entrer en contact avec la littérature italienne contemporaine.

³⁷⁶ En 1922, par exemple, Arrigo Cajumi, dans *I libri del giorno*, publie une critique féroce des premières *Approximations* de Du Bos, parues chez Plon ; le même ouvrage est critiqué par Alberto Cesare Rossi dans *L'Esame* en 1923.

³⁷⁷ Cf. Lettre d'Enzo Ferrieri à Charles Du Bos du 8 janvier 1925, BLJD, Ms Ms 2640 : « M. Filippo Burzio m'écrit de Turin pour me communiquer la possibilité pour vous de venir en Italie cette année ».

de quelqu'un entre les écrivains les plus représentatifs de cette revue : p.e. M. Proust³⁷⁸ ». Il lui assure, en outre, qu'il va se retrouver « parmi des gens [...] qui suivent de près le mouvement intellectuel français contemporain³⁷⁹ ». Mais, probablement, Du Bos propose de changer le sujet : finalement, il tiendra une conférence sur Gide³⁸⁰ ; Ferrieri lui assure que, d'après lui, « le sujet est du plus grand intérêt³⁸¹ ». La conférence sera ensuite reportée à l'automne suivant³⁸². Après cette occasion, Du Bos et Ferrieri resteront en contact tout au cours des années Vingt, en échangeant toujours au sujet des écrivains de *La NRF*.

Mais la présence de Du Bos dans les revues italiennes, ainsi que son influence sur la critique augmente de façon remarquable après sa conversion au catholicisme, en 1927. Son *Dialogue avec André Gide*, qui causera la déception et le mécontentement de Gide à sa parution en 1929, rencontrera, au contraire, un grand succès auprès de la critique italienne, notamment grâce à son ton moralisant. L'une des premières recensions de l'ouvrage est signée, en janvier 1930, par Eugenio Montale, à l'époque déjà directeur du Cabinet Vieusseux, dans la revue *Pègaso*, avec laquelle il collabore depuis juin 1929. Montale établit un lien entre le *Dialogue avec André Gide* et le *Journal intime* du critique français : les deux ouvrages se complètent l'un l'autre, car, d'un côté, Gide est très présent dans le *Journal* de Du Bos et, de l'autre, le *Dialogue* renvoie à de nombreux épisodes de la vie du critique. Dans son article, Montale exprime son admiration pour le travail de Du Bos, tant sur le plan de la forme critique que du contenu. Si le jugement du poète sur Gide est généralement positif, il partage cependant les propos de Du Bos sur la superficialité de Gide au niveau moral : d'après lui, l'écrivain choisit de ne pas mettre en question sa posture morale et de rester sur ses positions. Montale loue l'attitude critique de Du Bos, toujours marquée par une inquiétude qui a été « l'obstacle majeur à son retour

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ Cf. Lettre d'Enzo Ferrieri à Charles Du Bos du 17 février 1925, BLJD, Ms Ms 2640 : « Reste donc entendu que vous allez tenir le 9 mars votre conférence sur Gide »

³⁸¹ Lettre d'Enzo Ferrieri à Charles Du Bos, sans date, BLJD, Ms Ms 2640.

³⁸² Le 30 octobre 1925, un entrefilet anonyme dans la revue du cercle annonce pour novembre une conférence de Charles Du Bos sur André Gide, introduite par Enzo Ferrieri, cf. [Anonyme], « Notizie dal Circolo », *Il Convegno*, VI, 9, 30 octobre 1925, p. 499.

au catholicisme³⁸³ ». Au contraire, d'après Montale, Gide choisit le calme, ne veut pas entrer en conflit avec ses propres idées : « André Gide, entièrement plongé dans son “sophisme de bonne foi”, en jouant avec les versets de l'Évangile et en les forçant de dévoiler leur gidisme virtuel, choisit la stase de l'esprit et, finalement, une abdication peu virile³⁸⁴ ». Montale partage l'avis de Du Bos lorsqu'il reproche à Gide de suivre la voie la plus évidente, de ne pas se mettre en jeu. Il lui reproche

[...] un certain penchant à suivre la « pente » la plus facile – c'est-à-dire la pente de sa complaisance morale. D'où l'absence de distinction entre la conscience psychologique et la conscience morale ; d'où l'argutie sur la naturalité parfaite de l'amour à la grecque – comme si tout acte de la vie n'était pas un redressement de la nature ; d'où le goût de s'engager dans les problèmes les plus sérieux de la vie morale et de les résoudre, inopinément, dans la simple « catharsis esthétique ». (Du Bos n'est pas un critique idéaliste : chez nous, cette allusion aurait un poids différent)³⁸⁵.

Montale approuve la vision de Du Bos qui, en renversant les termes des nombreuses critiques qui soulignaient l'inquiétude de Gide, reproche à l'auteur une adhésion sans entraves à ses propres idées et, cohérent dans son inquiétude, il ne met pas en doute ses propres postures morales. En dépit de son amitié de longue date avec Gide, Du Bos ne renonce pas à le critiquer ; d'ailleurs, suite à sa conversion au catholicisme, d'après Montale il ne pourrait pas fermer les yeux devant les positions de son ancien ami.

Du Bos ne s'imagine pas, notamment après son retour au catholicisme, de pouvoir cautionner devant sa conscience la confusion entre art et vie, le fastueux et, au fond, tellement triste *marriage of Heaven and Hell* qui, sous le signe de Blake et de Dostoïevski, Gide perpétue au cours des dernières années et qui arrive à tolérer la parution simultanée du journal mystique *Numquid et tu... ?* et des complaisances sexuelles de *Si le grain ne meurt...*³⁸⁶.

³⁸³ Eugenio Montale, « Charles du Bos, *Le dialogue avec André Gide* », *Pègaso*, II, 1, janvier 1930, p. 121. « Il maggior ostacolo del suo ritorno al cattolicesimo ».

³⁸⁴ *Ibidem*. « André Gide immerso fino in fondo nel suo “sophisme de bonne foi” continua a ravvisare, baloccandosi coi versetti del Vangelo sforzati a rivelare il loro gidismo virtuale, una stasi dello spirito e, in definitiva, una poco virile abdicazione ».

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 122. « Una certa inclinazione a seguire la « pente » più facile – che è poi [...] la china della propria corritività morale. Di qui la mancata distinzione tra coscienza psicologica e coscienza morale; di qui il cavillo sulla perfetta naturalità dell'amor greco – come se ogni atto della vita non fosse una correzione della natura; di qui il gusto di impegnarsi nei più gravi problemi della vita morale e di risolverli inopinatamente nella semplice “catarsi estetica”. (Il Du Bos non è un critico idealista: da noi questo accenno avrebbe forse altra portata) ».

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 121. « Il Du Bos non si illude, specie dopo il suo ritorno al cattolicesimo, di poter avallare dinnanzi alla propria coscienza la confusione di arte-vita, il fastoso, e in fondo così triste *marriage of Heaven and Hell* che sotto i segni di Blake e di Dostoevskij il Gide va perpetrando negli ultimi anni e che

L'écrivain italien considère que l'œuvre critique de Du Bos « ne déborde pas dans une polémique aride et ingrate comme celle du dernier Massis³⁸⁷ » : le livre de Du Bos veut être d'abord un hommage dévoué à son ami, mais sans renoncer à la vérité : « entre l'adhésion et la négation, Du Bos choisira une voie intermédiaire, la voie de la compréhension éclairée et sévère³⁸⁸ ». Cette voie intermédiaire, cette attitude à la compréhension, est partagée par une large partie de la critique d'empreinte catholique, et pas seulement. Montale remarque le caractère vivant³⁸⁹ de l'essai de Du Bos et l'affection que le critique démontre à Gide en dépit de leurs différences d'opinions ; il souligne que la lettre finale « représente une palinodie, non pas de la substance, mais du *ton* de tous les propos précédents. L'amour succède à la critique³⁹⁰ ». Le poète italien partage ainsi, d'abord, l'idée d'une critique morale de l'œuvre de Gide d'importance non inférieure à la critique littéraire ; il partage également l'idée d'une acceptation « affectueuse » des aspects qu'il juge critiquables de l'œuvre de Gide. Si d'un côté cette posture démontre une appréciation aux égards de l'écrivain, elle exclut également la véritable compréhension. L'essai de Du Bos devient une base critique pour les catholiques les plus modérés, qui arrivent à conjuguer l'appréciation des œuvres de Gide et la critique des aspects qu'ils considèrent les plus immoraux³⁹¹. L'essai suscitera l'approbation de la presque totalité de la critique italienne, à quelques exceptions près, dont un article de Aldo Capasso³⁹², qui suscitera la reconnaissance de Gide³⁹³.

giunge fino a permettere la contemporanea pubblicazione del diario mistico *Numquid et tu...?* e delle compiacenze sessuali di *Si le grain ne meurt...* ».

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 122. « Non trascende in una polemica arida e ingenerosa come quella del recente Massis ».

³⁸⁸ *Ibidem.* « Tra l'adesione e la negazione il Du Bos sceglierà una strada intermedia, quella della comprensione illuminata e severa ».

³⁸⁹ *Cf. ibidem*, « Appassionata critica in fieri di uno scrittore in pieno svolgimento ».

³⁹⁰ *Ibidem.* « Costituisce una palinodia, non della sostanza, a dire il vero, ma del *tono* di tutte le affermazioni precedenti. L'amore succede alla critica ».

³⁹¹ L'œuvre de Du Bos fait l'objet d'un autre compte rendu favorable signé par Mario Praz, ami de Du Bos, qui apprécie la précision du travail ; cependant, il n'entre pas dans le mérite du contenu (*cf.* Mario Praz, « Charles Du Bos, *Le dialogue avec André Gide* », *La Cultura*, IX, vol. I, 2, février 1930, p. 147-149).

³⁹² *Cf.* Aldo Capasso, « Una interpretazione di Gide », *La Rassegna*, XXXVIII, 4-5, août-octobre 1930, p. 233-246. Capasso refuse la superposition du jugement moral et esthétique mise en œuvre par Du Bos. Il affirme qu'il ne s'agit pas de convertir Gide, mais de comprendre ses œuvres. D'après Capasso, le problème de Dieu n'est pas aussi central chez Gide comme Du Bos le prétendrait.

³⁹³ *Cf.* Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, II, *op. cit.*, 10 février 1931, cité par Antoine Fongaro, *Bibliographie de Gide en Italie*, *op. cit.*, p. 109 : « En entrant chez moi à l'heure du thé, il tient en main une plaquette italienne, *Una interpretazione di Gide* par Aldo Capasso, qui est, me dit-il, la critique du livre de Charlie (*Le Dialogue avec André Gide*). Il semble ravi, ils m'en traduit des passages et me dit : "Tout de même, cela me reconforte de voir qu'il y a des gens qui se rendent compte" ».

3.3.6. La relecture du mythe : entre décadence et modernité

L'une des thématiques récurrentes dans les critiques à Gide en tant que représentant d'une décadence supposée est celui autour de la réélaboration du mythe, un concept que porte en soi plusieurs implications différentes³⁹⁴. En ce qui concerne la littérature de l'entre-deux-guerres, nous prenons en considération le mythe en tant que récit de tradition classique ou biblique, qui fait l'objet des réinterprétations des auteurs contemporains. Après la guerre, l'intérêt des écrivains pour l'usage du mythe, grâce aussi aux nouvelles tendances néoclassiques, s'intensifie ; le mythe est récupéré dans sa valeur de représentation universelle des pulsions et des événements humains. Entre les deux guerres, « on assiste également à un phénomène implicite de consécration du monde moderne : le mythe est reproposé en sachant qu'il est désormais irrecevable [...], mais aussi que, justement de fait de son inactualité, il peut fournir des modèles de lecture larges et complexes du monde³⁹⁵ ». Cependant, la réécriture de la fable ancienne, du mythe grec et latin, mais aussi biblique, après la guerre est vue d'un œil souvent négatif : les critiques italiens, souvent, ne reconnaissent pas la valeur universaliste du mythe chez Gide et, au contraire, soulignent le caractère contradictoire de ses versions, fonctionnel à l'expression de la morale gidienne. Si cette attitude, au début, est partiellement tolérée,

³⁹⁴ Si pour Italo Calvino le mythe est « la parte nascosta d'ogni storia, la parte sotterranea, la zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là » (« Cibernetica e fantasmi », *Lezioni americane*), les éditeurs de *Filosofie del mito nel Novecento* (Rome, Carocci, 2015) illustrent les difficultés d'une étude de l'influence du mythe au XX^{ème} siècle, ainsi que la difficulté de définir ce concept, à cause de sa plurivocité : « Il termine “mito”, infatti, rimanda immediatamente a diversi oggetti [...]. Esso indica: a) sia ciò che accomuna il patrimonio della religione e della letteratura greca (nelle loro versioni classiche prima, nelle loro revisioni dal Rinascimento al romanticismo poi), sia ciò che si trova alla base dei racconti contenuti nei testi fondatori delle religioni rivelate, sia, infine, l'insieme delle testimonianze raccolte dall'etnografo nelle sue indagini “sul campo” tra i cosiddetti “popoli senza scrittura”; b) l'oggetto degli studi di filologi, storici della religione, biblisti, orientalisti, antropologi, etnologi, sociologi, filosofi antichi, moderni e contemporanei, semiologi, i quali [...] definiscono scientificamente il rapporto che le narrazioni mitiche intrattengono sia con le altre forme di narrazione culturalmente rilevanti, sia con il complesso più ampio delle pratiche sociali condivise; c) un dato culturale di particolare interesse collettivo nelle società contemporanee tale da suscitare stupore, meraviglia, entusiasmo e da esercitare fascino, fino a produrre fenomeni di adesione, emulazione, partecipazione, mobilitazione in ambito politico, sociale, estetico » Giovanni Leghissa, Enrico Manera, « Introduzione. Mitologie bianche, tra filosofia e scienze umane », in *Filosofie del mito nel Novecento*, op. cit., p. 19-20.

³⁹⁵ Marco Antonio Bazzocchi, « Memoria: il mito », in *Il Novecento. Il secolo breve. Letteratura*, op. cit., p. 59-60. « Si assiste anche a un fenomeno implicito di riconsacrazione del moderno : il mito viene recuperato con la consapevolezza che non è più proponibile [...] ma che può fornire, proprio per il fatto di essere inattuale, schemi di lettura complessi e ampi del mondo ».

voire même appréciée, au fil des années elle devient un facteur de plus en plus négatif. La relecture du mythe, bien que souvent désignée par le terme de « moderne », est associée à une décadence des valeurs classiques, à une corruption du récit ancien.

En 1920, en commentant la parution de la première traduction italienne du *Prométhée mal enchaîné*, Giuseppe Raimondi décrit les aventures de Prométhée comme « très modernes³⁹⁶ », en soulignant l'ironie comme le caractère le plus marquant de cet ouvrage. Il définit la tendance à la réélaboration comme une tendance typique de la littérature française depuis le temps des philosophes. Dans les auteurs contemporains sont très courantes « les situations modernisées de [...] thèmes mythiques et fantastiques, et les figures légendaires regardées avec ironie selon un système d'héroïsme moderne et cérébral, qui dérive inévitablement d'une coutume littéraire nationale³⁹⁷ ». Le regard de Raimondi, qui écrit ces mots dans *La Ronda*, est évidemment très favorable à la reprise des thématiques classiques. En ce qui concerne le volume de Gide, Raimondi remarque :

La singularité la plus marquée consiste dans l'anachronisme folâtre et surprenant, dans une attitude comique et fantastique, soutenue brillamment pendant tout le livre auquel, si j'étais malveillant, je pourrais reprocher d'être un peu trop proche de l'attitude de certains vaudevilles³⁹⁸ inoubliables. Ici il s'agit d'une espèce de farce, à laquelle il manque, pour être ancienne et attique, l'esprit de Lucien, stable et solide, que les Français doivent avoir oublié [...] une farce, je veux dire, savoureuse et subtile, où Prométhée joue des aventures nouvelles, inattendues et modernes, variablement enjouées et élégantes³⁹⁹.

³⁹⁶ Giuseppe Raimondi, « Dialogo con Gide », *L'Ambrosiano*, IX, 120, 22 mai 1930, p. 3. « Modernissime ».

³⁹⁷ Giuseppe Raimondi, « André Gide, *Il Prometeo male incatenato* », *La Ronda*, II, 4, avril 1920, p. 312. « Le situazioni rimodernate di [...] temi mitici e fantastici, e le figure leggendarie ironizzate secondo un sistema di modernità eroica e cerebrale, che si ricollega inevitabilmente a un puro costume letterario nazionale ».

³⁹⁸ Le « vaudeville », terme qui indique une petite comédie légère, est évoqué à plusieurs reprises pour décrire les relectures gidiennes du mythe.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 313. « La più forte singolarità è proprio costituita da un anacronismo scherzoso e sorprendente, da un umore comico e fantastico, sostenuto brillantemente per tutto il libro, al quale, se fossi maligno, potrei rimproverare d'essere un po' troppo affine a quello di alcuni indimenticabili vaudeville. Qui si tratta di una specie di farsa, a cui per essere antica e attica manca perlomeno lo spirito lucianesco, stabile e sostanzioso, che i francesi devono aver disimparato [...] una farsa, voglio dire gustosa e sottile dove Prometeo si presta a nuove, insospettate, modernissime avventure, variamente disinvolute ed eleganti ».

Raimondi trouve la réécriture proposée par Gide excessivement actualisée, même s'il apprécie le ton « ambigu et ironique, folâtre et implicite⁴⁰⁰ » de l'ouvrage, qui met en question la situation de l'homme moderne à travers la reprise du classique.

Deux ans plus tard, un critique anonyme de la revue *Le opere e i giorni* avance pour la première fois une critique qui deviendra récurrente pour les œuvres gidiennes à sujet mythique : le manque de clarté. Le critique rend compte de *Saül* en le définissant comme un pastiche d'œuvres anciennes et modernes, où Gide met ensemble « les longs monologues chargés de pensées souvent obscures, des tendances symboliques, dans un mélange de familiarité et de style prétentieux, de préciosité classique et de burlesque ; en rajoutant quelques *blagues* et un peu d'*argot* de Montmartre⁴⁰¹ » ; le résultat est un ouvrage hétéroclite et peu clair. Ce reproche d'hétérogénéité est à retrouver dans les articles sur *Œdipe* qui font suite à la parution du texte en 1931 et, ensuite, à la tournée de la Compagnie Pitoëff dans les théâtres italiens l'année suivante. Concetto Pettinato accuse Gide d'une parodie à la limite du ridicule, d'une opérette proche du vaudeville (à travers la référence à Jacques Offenbach), avec des influences évidentes de la psychanalyse⁴⁰². Aldo Capasso, de son côté, affirme que Gide fait un usage polémique du mythe, qui devient un instrument de discussion sur des thématiques morales. Sous la plume de l'écrivain français, le mythe devient

[une façon] d'opposer soi-même aux autres [...] à travers la « parodie » qui, au fond, n'est qu'une forme de débat, un débat sérieux ; une façon de pendre à une balance idéale ses propres réponses (éthiques ?) aux questions éternelles de l'Action, et de les confronter avec les réponses données par la sagesse ancienne ; c'est-à-dire, en somme, une façon de polémiquer⁴⁰³.

⁴⁰⁰ *Ibidem*. « Ambiguo ed ironico, scherzante e sottinteso ».

⁴⁰¹ [Anonyme], « Il Saul di André Gide », *Le Opere e i Giorni*, I, 7, 1^{er} septembre 1922, p. 51. « I lunghi monologhi carichi di pensieri spesso oscuri, a tendenze simboliche, il miscuglio di familiarità e di stile pomposo, di preziosità classica e di burlesco ; aggiungendo un po' di "blague" e di "argot" di Montmartre ».

⁴⁰² Cf. Concetto Pettinato, « Inchiesta su Gide », *La Nazione*, LXXIII, 53, 3 mars 1931, p. 3 ; *La Stampa*, LXV, 53, 3 mars 1931, p. 3 ; *Il Mattino*, XL, 54, 4-5 mars 1931, p. 3. « Gli scrittori di capi-cronaca si sbellicano dalle risa alla lettura dell'*Edipo* che Andrea Gide ha pubblicato in uno degli ultimi numeri della rivista *Commerce* ripigliando a modo suo il tentativo umoristico-filosofico dell'*Orfeo* di Cocteau, ossia presentando Tiresia nei panni di un Calcante offenbachiano, ponendo in bocca a Eteocle e Polinice [...] il linguaggio di due discepoli di Freud e autorizzando il coro a trattare il re da sporcaccione ».

⁴⁰³ Aldo Capasso, « André Gide. *Œdipe* », *Solaria*, VI, 7-8, juillet-août 1931, p. 63. « Di opporre sé a altri [...] mediante quel "parodiare" ch'è in fondo un "discutere", anzi un serio discutere; di librare, a una bilancia ideale, le sue risposte (etiche?) in confronto con le risposte date da antiche sapienze, agli eterni problemi dell'Agire; cioè, in definitiva, di polemizzare ».

D'après Capasso, cette attitude polémique n'est pas compatible avec la fable ancienne⁴⁰⁴. Gide essaie d'insérer son propre discours dans une structure narrative déjà existante, mais le résultat n'est pas à la hauteur du mythe et de la puissance de ses personnages : « Gide entre en conflit avec son *schéma narratif préformé* presque à chaque pas [...]. Ici nous ne voyons pas un Héros de l'époque des Monstres et des Prodiges, mais une caricature de surhomme faite par un anti-dannunzian malveillant du XX^e siècle ! ⁴⁰⁵ ». Avec cette dernière affirmation, Capasso rapproche l'œuvre de Gide à des modèles du siècle précédent ; il s'agirait, encore une fois, d'une œuvre hétéroclite et confuse, qui reflète l'incapacité de l'auteur à prendre position : dans les « chœurs qui, justement, ont paru proches d'Offenbach à Concetto Pettinato [...] règne un air de vaudeville [...]. Il y a du comique et du tragique ; mais il n'y a pas une loi qui règle cette alternance⁴⁰⁶ ».

Comme ce dernier propos le démontre, les critiques s'influencent l'un l'autre. La même idée d'une confusion de comique et de tragique qui désoriente le spectateur est à retrouver dans la lecture de Francesco Bernardelli, qui, dans le quotidien *La Stampa*, annonce la mise en scène des Pitoëff au théâtre Chiarella de Turin : « Le célèbre mythe est repris par l'auteur de *L'Immoraliste* sur un ton de fumisterie subtile, qui conduit à des interprétations d'une modernité étrange et ambiguë, typiquement gidienne⁴⁰⁷ », affirme Bernardelli avant la représentation. Le lendemain, en rendant compte du spectacle auquel il a assisté, il revient sur le côté comique qui caractérise la pièce : « il n'y a pas de doute, il s'agit d'une farce⁴⁰⁸ ». La réélaboration du mythe, d'après Bernardelli, suscite d'abord le rire, mais il cache un sens plus profond : « Aux marges absurdes du vaudeville et de la tragédie, il avance avec conviction avec un style mesuré et des proportions qu'on peut

⁴⁰⁴ Cf. *ibid.*, p. 64 : « Una sì netta gidiana posizione dei problemi individualistici, sembra stridere forte con gli elementi *mitici* da Gide conservati ».

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 65. « Gide si trova in conflitto col suo *intreccio preformato* quasi a ogni passo [...] Qui non vediamo un Eroe del tempo dei Mostri e dei Prodiggi, ma una caricatura di superuomo fatta da qualche maligno antidannunziano del XX secolo ! ».

⁴⁰⁶ *Ibidem*. « Cori che giustamente sono parsi alquanto offembachiani a Concetto Pettinato [...] regna un'aura di vaudeville [...]. C'è del comico e del tragico; ma non c'è la *legge* giustificatrice dell'alternanza ».

⁴⁰⁷ [Anonyme] [Francesco Bernardelli?], « Giorgio e Ludmilla Pitoëff al Chiarella », *La Stampa*, LXVI, 16, 19 janvier 1932, p. 5. « Il mito famoso è ripreso dall'autore de *L'Immoraliste* su un tono di impercettibile *fumisterie*, e condotto a interpretazioni di una bizzarra e ambigua modernità caratteristicamente gidiana ».

⁴⁰⁸ f. b. [Francesco Bernardelli], « Teatri, concerti, cinematografi. Giorgio e Ludmilla Pitoëff al Chiarella », *La Stampa*, LXVI, 17, 20 janvier 1932, p. 5. « Non ve dubbio, è farsa ».

définir classiques⁴⁰⁹ ». La pièce de Gide se situerait, donc, entre la tragédie classique et le vaudeville. À travers le mythe, Gide veut parler des thématiques humaines au sens plus large, sans pourtant proposer une interprétation univoque : « Le mythe ancien est le prétexte pour une interprétation radicale de la liberté humaine, de la faute, du salut spirituel, en des termes gidiens⁴¹⁰ ». La perception d'un usage moraliste du mythe, que Bernardelli accompagne d'un jugement globalement positif sur la pièce, est beaucoup plus prononcée chez d'autres critiques. Avec le ton ironique qui lui est habituel, Papini conteste l'œuvre de son ancien ami, en affirmant qu'« il a déroulé de ses bandeaux millénaires le pauvre “pieds enflés”, Œdipe Roi, pour le faire devenir une marionnette au service de son apostolat destructeur et libertaire⁴¹¹ ». Encore une fois, André Gide est accusé de reprendre le personnage mythique pour le soumettre à l'expression de ses propres idées, jugées comme immorales.

L'Œdipe de Gide est une espèce de surhomme orgueilleux et luciférien qui rappelle son marionnettiste français dans son immoralisme presque cynique et dans le désir perpétuel d'aventure [...] Œdipe contre Tirésias représente Gide, immoraliste et anarchiste, contre les traditions et les églises [...]. Depuis longtemps Gide a le vice de se servir des personnages anciens et célèbres pour répandre ses poisons. Autrefois, il a donné un *Saül*, un *Roi Candaule*, et un *Prométhée mal enchaîné* : reprendre de vieux thèmes et les déformer pour des finalités satyriques et parodiques le rapproche de Voltaire et d'Offenbach⁴¹².

Papini reproche à Gide, à la fois, les contenus moraux et le procédé même de la réélaboration du mythe, en citant les œuvres que lui-même avait lues, louées et même traduites dans sa jeunesse, une quinzaine d'années auparavant. Papini souligne l'influence

⁴⁰⁹ *Ibidem*. « Ai margini assurdi del vaudeville e della tragedia, procede sicuro su misure e proporzioni che ben possono dirsi classiche ».

⁴¹⁰ f. b. [Francesco Bernardelli], « Teatri, concerti, cinematografi. Giorgio e Ludmilla Pitoeff al Chiarella », *La Stampa*, LXVI, 17, 20 janvier 1932, p. 5. « Il mito antico è pretesto a un'interpretazione radicale della libertà umana, della colpa, della salvezza spirituale, nei termini gidiani ».

⁴¹¹ Giovanni Papini, « L'Edipo di Gide », *Il Corriere della Sera*, LVII, 60, 10 mars 1932, p. 3. « Ha svoltolato dalle millenarie bende tragiche il povero « piedi gonfi », Edipo Re, per farne una marionetta parlante in servizio al suo apostolato distruttivo e libertario ».

⁴¹² *Ibidem*. « L'Edipo gidiano è una specie di superuomo orgoglioso e luciferesco che ricorda il suo burattinaio francese nell'immoralismo quasi cinico e nel desiderio della perpetua avventura [...] Edipo contro Tiresia rappresenta Gide, immoralista e anarchico, contro le tradizioni e le chiese [...]. Il vizio di servirsi di personaggi antichi e famosi per spargere i suoi veleni moderni il Gide l'ha da un pezzo. Ha fatto, in altri tempi, un *Saul*, un *Roi Candaule*, e un *Prométhée mal enchaîné* : riprendere i vecchi temi e deformarli ai fini della satira e della parodia l'accomuna a Voltaire e Offenbach ».

de la lecture freudienne d'Œdipe, mais, encore une fois, c'est la référence à l'ironie voltairienne et au vaudeville qui domine l'opinion du critique.

L'analyse de cet aspect particulier de la réception de Gide nous démontre une fois de plus qu'une large partie de la critique italienne lit ses œuvres comme l'expression d'une décadence, en lui reprochant notamment ses contenus immoraux. Cependant, face aux expérimentations de Gide, une partie des critiques italiens démontre une vive curiosité, notamment au sujet des possibilités d'adhésion de thèmes et structures classiques à la réalité contemporaine. Les critiques italiens commencent à découvrir un Gide « moderne ».

3.4. Penser la modernité dans le sillage de Gide

Le troisième et dernier aspect de la réception de Gide en Italie entre les deux guerres est lié à la notion de « modernité », que nous allons enquêter dans ses nombreux sens, en nous concentrant, notamment, sur la notion de modernité comme recherche de nouvelles voies pour la littérature.

Dans la période de l'entre-deux-guerres, l'adjectif « moderne » semble avoir beaucoup évolué ; dans les articles concernant André Gide, le mot assume des sens différents. Parfois, le terme est simplement lié à une description du contenu, pour indiquer un ouvrage qui décrit le monde contemporain⁴¹³, qui met en scène des personnages contemporains. C'est le cas, par exemple, des articles parus à la sortie de la nouvelle édition des *Caves du Vatican*, en 1922⁴¹⁴ : pour Arnaldo Frateili, après *La Porte étroite*, la lecture des *Caves du Vatican* est « une véritable surprise⁴¹⁵ » ; il met en valeur l'ironie et l'action qui animent la narration, en superposant la nouveauté de la forme et la modernité du contenu.

L'ironie se déploie sans limites, dans des formes caricaturales et presque burlesques [...]. Les personnages gardent leur humanité dans leur poche, sans jamais la sortir. Ils préfèrent passer pour des marionnettes admirables parfaitement conçues [...]. L'aventure, à la Nick Karter (*sic*), la satire de certains caractères de la société moderne [...] la construction, droite comme une épée, d'un type de jeune homme très moderne, que l'éducation, les habitudes cosmopolites, la culture raffinée semblent avoir libéré de toute loi morale et sociale, se fondent dans un mélange au goût étrange et savoureux, dont une intelligence supérieure a dosé les ingrédients⁴¹⁶.

⁴¹³ Cf. par exemple Giovanni Battista Angioletti, « Nuova letteratura francese », *La Fiera letteraria*, II, 48, 28 novembre 1926, p. 5. « Mentre da noi si prosegue nel tradizionale idillio, e i più arditi vanno cantando le macchine, cioè continuano l'idillio a modo loro, in Francia si tenta con serietà un'interpretazione lirica ed analitica dell'uomo moderno, della nuova società e di tutti i suoi derivati : folla, metropoli, viaggi, invenzioni, scoperte, ecc. ».

⁴¹⁴ Si à sa parution, en 1914, la « sotie » de Gide n'avait eu aucune résonance en Italie, en ce début d'après-guerre la critique découvre l'ouvrage avec un regard plutôt favorable.

⁴¹⁵ Arnaldo Frateili, « André Gide e le *Caves du Vatican* », *L'Idea nazionale*, XII, 202, 29 août 1922, p. 3. « Un'autentica sorpresa ».

⁴¹⁶ *Ibidem*. « L'ironia si spiega senza ritegni, in forme caricaturali e quasi burlesche [...]. I personaggi portano in tasca la loro umanità, senza nessun interesse a tirarla fuori. Preferiscono passare per dei mirabili fantocci perfettamente congegnati [...]. L'avventura alla Nick Karter, la satira di certi caratteri della società moderna, [...] la costruzione, diritta come una spada, di un tipo modernissimo di giovanotto che l'educazione, le abitudini cosmopolite, la cultura raffinata sembrano aver sciolto da ogni legge morale e sociale, si fondono in una mescolanza di strano e gustosissimo sapore, di cui una superiore intelligenza ha dosato e messo insieme gli elementi ».

Luigi Tonelli, de son côté, analyse la forme de la « sotie » chez Gide, en mettant en valeur ses éléments de modernité⁴¹⁷. Notamment, d'après lui, Gide renouvelle le genre en y insérant des caractères symbolistes⁴¹⁸ ; le côté comique, qui dans la sotie du Moyen-Âge est plus vulgaire, chez Gide devient « ironie, satire, humorisme⁴¹⁹ », dans un texte plein d'énergie⁴²⁰ qui ne vise pas à proposer une solution universelle, mais à illustrer de différentes postures psychologiques « modernes » de façon réaliste. Cette attention à la psychologie tourmentée de l'homme contemporain, d'après Tonelli, est typique, chez Gide d'une adhésion à la modernité : « Si nous ne sommes pas dans l'atmosphère des grandes créations poétiques, nous sommes, du moins, dans l'atmosphère dense des plus compliqués parfums de la modernité tourmentée. Raréfiée, presque étouffante, mais délicieuse...⁴²¹ ».

Sous le regard des revues proches du néoclassicisme, le terme « moderne », assume souvent un caractère péjoratif, en indiquant une poétique individualiste ou proche de la décadence, comme dans le cas de la réélaboration du mythe que nous venons d'analyser. En ce sens, en 1926, Giovanni Battista Angioletti, affirme, à propos de la première édition de l'*Anthologie de la nouvelle poésie française* :

L'éditeur de textes et compilateur de biographies, anonyme, a choisi de rassembler uniquement des poètes qui expriment l'*esprit moderne* ; on comprend que, en ce cas, l'esprit moderne s'identifie avec le néoromantisme et les dérivations de la pensée idéaliste, car, apparemment, nous vivons dans une époque profondément métaphysique. [...] Tous les nouveaux poètes de l'anthologie appartiennent à des écoles néoromantiques ou, peut-on dire, post-futuristes⁴²².

⁴¹⁷ Cf. Luigi Tonelli, « Una "sotie" di Gide », *La Stampa*, LVI, 259, 1^{er} novembre 1922, p. 3. « Gide ha ripreso il vocabolo medievale, togliendogli il carattere esteriore della forma drammatica, conservandogli quelli interiori del simbolismo e della comicità ».

⁴¹⁸ Cf. *Ibidem*, « Mentre nella sotie medievale, più che di simbolismo, si trattava di allegorismo, ciascun personaggio rappresentando una qualità ed entità astratta; in quella gidiana, si tratta di vero simbolismo, ciascun personaggio essendo caratterizzato come individuo reale o vivente, ed essendo la sua significazione ideale come una raggiera luminosa intorno alla sua concreta realtà ».

⁴¹⁹ *Ibidem*. « Ironia, satira, umorismo ».

⁴²⁰ Cf. *Ibidem*. « Che cosa dunque si salva dalla satira ironica e pungente di Gide? Anzitutto l'energia : l'energia intesa in senso stendhaliano, come stendhaliano è il personaggio principale che l'incarna »

⁴²¹ *Ibidem*. « Se non siamo nell'atmosfera delle grandi creazioni poetiche, siamo almeno in quella satura dei più complicati profumi della tormentata modernità. Rarefatta, quasi soffocante, ma deliziosa... ».

⁴²² Giovanni Battista Angioletti, « Nuova letteratura francese », *La Fiera letteraria*, II, 48, 28 novembre 1926, p. 5. « L'anonimo ordinatore di brani e compilatore di biografie ha voluto raccogliere soltanto poeti che esprimono lo « spirito moderno » ; già si intende che, in questo caso, lo « spirito moderno » è identificato con neo-romanticismo e con i derivati letterari della filosofia idealista ; ché, a quanto pare, viviamo in un'epoca profondamente metafisica. [...] Tutti i poeti nuovi dell'antologia appartengono a

En commentant, quatre ans plus tard, l'*Anthologie des Essayistes français contemporains*, Sergio Solmi affirme que le choix des auteurs a été fait en suivant le critère d'un « certain *esprit moderne* auquel environ tous les auteurs s'inspireraient [...]. Pour nous, il se résume dans un penchant pour les idées et les hommes “de gauche”⁴²³ ». Les éditeurs de l'anthologie n'expliquent pas en quoi consisterait cet esprit moderne, « ils nous laissent entendre qu'il a commencé à se diffuser après la guerre : la plupart des auteurs choisis sont des jeunes, et les plus âgés – Benda, Alain, Valéry, Gide, Suarès – ont tous exercé leur influence majeure après la guerre⁴²⁴ ». La modernité, telle que les éditeurs de Kra la proposent et que certains critiques italiens la reçoivent, n'est plus, comme avant la guerre, le dépassement du romantisme, mais, au contraire devient la catégorie de toutes les poétiques décadentes qui s'opposent à un retour aux classiques, et qui sont caractérisés par une veine politique « de gauche ».

À partir de la moitié des années Vingt, on assiste à l'entrée sur la scène littéraire de la génération du *Baretti*, de *Solaria* et, finalement, des hermétistes liés au *Frontespizio*. Dans ces revues, l'idée de « modernité » reprend un sens de dépassement des poétiques fin de siècle, une notion qui se situe, donc, à l'opposé du « romantisme » et de « décadence », mais aussi des expérimentations les plus extrêmes opérées par les avant-gardes. D'après Romano Luperini, la « modernité » touche son apogée en cette période : elle « se développe en Italie avant la Première Guerre, aux années du gouvernement Giolitti, en se détachant nettement et en polémique avec le Décadentisme, mais elle touche son apogée entre les deux guerres, lorsque la vague des avant-gardes commence à se retirer⁴²⁵ ».

scuole neo-romantiche o, ci si passi la parola, post-futuriste ». La même acception de moderne est à retrouver in Francesco Casnati, « André Gide o dell'immoralismo », *Vita e pensiero*, X, vol. XV, 5, mai 1924, p. 307; Gide est « quell'ingegno d'oltralpe che è, oggi, nel suo paese, e in molte altre parti del mondo, uno degli antesignani dello spirito moderno ».

⁴²³ Sergio Solmi, « Anthologie des essayistes français contemporains », *Pègaso*, II, 1, janvier 1930, p. 123. « Certo *esprit moderne*, a cui tutti, più o meno, gli autori prescelti s'ispirerebbero [...]. Per noi [...] si può riassumere in una predilezione spiccata per le idee e gli uomini “di sinistra” ».

⁴²⁴ *Ibidem*. « Tutt'al più ci lasciano intendere ch'esso ha cominciato a soffiare negli anni successivi alla guerra, se consideriamo che la maggior parte degli autori raccolti sono giovani, e che gli stessi anziani – Benda, Alain, Valéry, Gide, Suarès – hanno tutti svolto la loro maggiore influenza dopo la guerra ».

⁴²⁵ Romano Luperini, « Il modernismo italiano esiste », *Sul modernismo italiano*, Romano Luperini e Massimiliano Tortora eds, Naples, Liguori, 2012, p. 10. « Comincia a svilupparsi in Italia prima della

Sous la plume de ces jeunes critiques, le terme se rapproche de la catégorie de la « modernité » telle que nous l'avons décrite dans notre introduction théorique et se lie indissolublement d'un discours autour de l'Europe et du renouveau du roman. En soulignant le rôle de *La NRF* dans la réception de la littérature française en Italie, Gilbert Bosetti remarque l'existence d'une continuité entre les intérêts philofrançais de *La Voce* et ceux de *Il Baretto* et *Solaria*, puis de *Letteratura* et *Vita giovanile*⁴²⁶. De son côté, Giuseppe Langella souligne le rôle joué par la littérature française dans la reconstruction du roman italien de la modernité entre les deux guerres, en se concentrant notamment sur le milieu de *Solaria*. En partant de ces deux idées, nous allons analyser la réception de Gide en tant qu'auteur moderne, un écrivain qui, en explorant de nouvelles possibilités pour la prose, influence le renouveau du roman italien. Ensuite, nous analyserons la lecture de Gide offerte par Carlo Bo dans les différentes revues avec lesquelles il collaborait, notamment dans *Il Frontespizio*. Cette analyse nous permettra d'élargir le regard sur l'importance de l'œuvre de Gide pour le courant des hermétistes florentins, à la recherche d'une « dialectique secrète entre tradition et innovation⁴²⁷ », qui trouvera chez *La Nrf* et chez Gide ses modèles principaux.

3.4.1. Le débat sur le roman « moderne » en Europe et en Italie

Le débat autour du roman anime la littérature européenne entre les deux guerres et constitue l'un des fils rouges de la réception de Gide. Entre la deuxième moitié du XIX^e siècle et la guerre, en Italie comme en Europe, le roman avait vécu la crise du paradigme naturaliste et la diffusion de la psychanalyse, avec le résultat d'un intérêt plus profond pour la psychologie du personnage, et d'une mise en question du rôle du narrateur. Les avant-gardes avaient entamé une opération de déstructuration du texte littéraire ; de leur côté, les écrivains « de la modernité » (notamment les écrivains liés à la revue *La Voce*) avaient entrepris un parcours de renouveau qui, en s'éloignant en même temps du roman

Grande guerra negli anni di Giolitti, distinguendosi nettamente e polemicamente dal Decadentismo, ma dà il meglio di sé tra le due guerre, quando comincia a ritirarsi l'ondata delle avanguardie ».

⁴²⁶ Cf. Gilbert Bosetti, « Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de *La NRF* dans l'entre-deux-guerres face à la francophobie fasciste », *op. cit.* Même s'il faut souligner des différences majeures entre ces quatre revues, l'identification de cette descendance dans le domaine des intérêts européens nous aide à trouver une continuité aussi dans la réception de l'œuvre gidienne.

⁴²⁷ Entretien avec Oreste Macrì in Giorgio Tabanelli, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, *op. cit.*, p. 76. « Si cercava la segreta dialettica tra tradizione e innovazione ».

naturaliste et de la déstructuration extrême des avant-gardes, envisageait une narration de nature fragmentaire, mais organique, étroitement liée à la biographie de l'auteur.

Après la guerre, l'Italie participe au débat sur le roman qui se développe plus largement à l'échelle européenne et qui se traduit dans un moment de théorisation et de définition des caractères de la modernité. Nous rappelons, par exemple, les propos de Virginia Woolf en 1925, par lesquels l'écrivaine dénonce les limites du roman naturaliste⁴²⁸. Au seuil des années Vingt, la culture italienne est encore « fondamentalement hostile au roman, héritière de plusieurs caractères du XIX^e siècle, des restes du dannunzianisme, du fragmentisme lyrique, de la prose d'art, des effusions autobiographiques et des intempérances avant-gardistes⁴²⁹ ». Cependant, il nous semble important de souligner que, avec l'entrée sur la scène culturelle de la génération de *Solaria*, ce refus est largement dépassé : le roman italien ne se développera pas contre les tendances européennes, mais, au contraire, en prenant en compte les évolutions qu'elles apportent, notamment dans le domaine de la forme (avec le retour à la narration longue) et du contenu (avec la poursuite du courant autobiographique conjugué à un retour au naturalisme). L'influence de *La NRF* jouera un rôle de premier plan sur cette évolution : « Nous avons appris à attendre ponctuellement, chaque mois, le fascicule blanc de *La Nrf* comme le calendrier d'une autre vie intellectuelle et comme le signe d'une autre civilisation⁴³⁰ », rappelle Carlo Bo. Grâce aussi à la lecture de *La Nrf*, le roman italien entreprend, au cours de l'entre-deux-guerres, son histoire européenne.

Cette évolution s'exprime, notamment, dans le passage d'une écriture fragmentaire à une nouvelle forme de narrative longue : « le passage de la culture du fragment et du chapitre à la nouvelle narration est, en effet, un tournant fondamental⁴³¹ ». Lia Fava

⁴²⁸ D'après Woolf, le roman doit se rapprocher de la vie spirituelle et intérieure de l'homme et en enquêter les raisons, au-delà de la réalité visible proposée par le naturalisme ; il doit prendre en compte l'essence véritable des choses, une essence cachée qui dévoile une réalité autre.

⁴²⁹ Federico Bertoni, « Il modernismo internazionale e il rinnovamento delle tecniche in Italia », *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, op. cit., p. 46-47. « Sostanzialmente ostile al romanzo, pervasa da eredità ottocentesche, cascami dannunziani, frammentismo lirico, prosa d'arte, effusioni autobiografiche e intemperanze avanguardiste ».

⁴³⁰ Carlo Bo, « Che cosa è stata *La Nrf* », in *Letteratura come vita. Antologia critica*, Milan, Rizzoli, 1994, p. 265, cité et traduit par Anne-Rachel Hermetet, « *La Nrf* de Paulhan et l'Italie. Regards croisés (1925-1940) » in *La Nouvelle Revue française de Jean Paulhan : 1925-1940 et 1953-1968*, op. cit., p. 46. « Puntualmente ogni mese avevamo imparato ad aspettare il numero bianco della nrf come il calendario di un'altra vita intellettuale e come l'indice di un'altra civiltà ».

⁴³¹ Pier Vincenzo Mengaldo, « Alcuni problemi della prosa contemporanea », cité par Lia Fava Guzzetta, « Gli anni di *Solaria*: dal frammento al romanzo », *Dai solariani agli ermetici*, Milan, Vita e Pensiero,

Guzzetta questionne la chronologie de ce passage, en concluant qu'il débiterait déjà à l'époque de *La Ronda*, mais qu'il mûrirait à l'époque de *Solaria*⁴³². Un premier texte fondamental en ce sens est l'essai de Antonio Borgese intitulé, justement, *Tempo di edificare*, paru en 1923 : dans ces pages, l'auteur s'oppose à l'usage du fragment dérivant des expériences de *La Voce* qui, vu de sa perspective, se rapproche beaucoup plus du symbolisme mallarméen que de la modernité, un concept dont il faut toujours souligner le caractère provisoire : « Ainsi se développa le culte du fragment écrit exprès, des lambeaux en série, des ruines préventives. [...] mieux qu'un livre, une page ; mieux qu'une page, les notes dans la marge ; mieux encore que les notes, la page blanche chère à Mallarmé. D'autant plus que moins l'on écrit, moins on se trompe⁴³³ ». Il met sous accusation cette tendance au fragment, qui s'éloigne implicitement des formes longues de la narration, notamment du drame et du roman⁴³⁴, auxquelles, d'après Borgese, il faut rendre la dignité.

Dans le débat sur le roman interviennent de plus en plus d'intellectuels de toutes positions⁴³⁵ ; sur le fond commun d'un retour nécessaire à la narrative longue, tout un univers de solutions différentes se développe, entre les partisans d'un retour à la tradition, c'est-à-dire aux formes romanesques du siècle précédent⁴³⁶, et ceux qui, par contre, envisagent un dépassement du fragment dans une direction nouvelle. En suivant l'activité des revues nous pouvons dessiner un panorama précis : aux années Vingt, la question du

1989, p. 169. « Il passaggio dalla civiltà del frammento e del capitolo alla nuova narrativa è, a tutti gli effetti, uno snodo fondamentale ».

⁴³² Cf. Lia Fava Guzzetta, « Gli anni di *Solaria*: dal frammento al romanzo », *ibid.*, p. 171: « ritengo [...] che un lento processo nel senso detto inizi molto presto già negli anni immediatamente successivi all'esperienza della *Ronda*, quanto meno nel senso di una tendenza della prosa, già negli anni '20-'25, verso misure più distese e orizzontali [...] una consapevolezza critica del fenomeno si matura un po' più tardi, qualche anno dopo, e forse proprio nel tempo di *Solaria* ».

⁴³³ Giuseppe Antonio Borgese, *Tempo di edificare*, Milan, Treves, 1923. « Così venne su il culto del frammento fatto apposta, dei torsi a serie, dei ruderi preventivi. [...] meglio che il libro la pagina, meglio che la pagina la notazione in margine, e meglio che la notazione la carta bianca sacra a Mallarmé. Tanto più che quanto meno si fa tanto meno si falla ».

⁴³⁴ Cf. *ibidem* « Naturalmente non condannavano un dramma o un romanzo, dicendo che lo condannavano perché era dramma e romanzo. Ma restava sottinteso ».

⁴³⁵ Entre autres, nous rappelons l'intervention de Giovanni Papini, « Su questa letteratura », *Pègaso*, I, 1, 1928, pp. 29-43, qui critique le manque d'évolution du roman, et les réponses de Ugo Ojetti et de Alberto Consiglio, « Diatriba sul romanzo e altre cose », *Solaria*, IV, 6, 1929, p. 33-49.

⁴³⁶ Cf. Giovanni Titta Rosa, *Tra frammento e romanzo*, 1930. Sur la polémique entre Giovanni Titta Rosa et *Solaria*, cf. G. Manacorda, « Introduzione », in *Lettere a Solaria*, Giuliano Manacorda (éd.), Rome, Editori Riuniti, 1979, p. XXXI-XXXII.

roman est au centre de la recherche de *Stracittà* et de la revue 900 de Massimo Bontempelli⁴³⁷, à laquelle s'oppose la prose de description provinciale liée à *Strapaese* et à la revue *Il Selvaggio*⁴³⁸. D'autres narrateurs appliquent leur nouvel intérêt pour la réalité à la description des problématiques sociales de l'Italie⁴³⁹ ; Renato Bertacchini remarque une évolution vers l'engagement de plusieurs auteurs initialement liés au classicisme de *La Ronda*, avec des narrations parodiques où les éléments fantastiques servent à voiler la critique de la réalité, indicible sous le régime, un expédient que Tania Collani retrace dans plusieurs littératures européennes⁴⁴⁰. Finalement, on remarque la persistance d'expériences plus expérimentales, des narrations fantastiques apparentées avec la peinture métaphysique⁴⁴¹.

La formation d'un canon du roman italien de la modernité fait l'objet de nombreuses études, mais il demeure difficile à établir⁴⁴². Federico Bertoni propose une « morphologie historique des innovations techniques principales par lesquels les modernistes décomposent et recomposent la structure du roman⁴⁴³ » ; ces innovations se basent sur quatre points principaux : le rapport entre réalité et représentation⁴⁴⁴, le rôle du

⁴³⁷ Cf. Renato Bertacchini, *Il romanzo del Novecento in Italia*, Rome, Studium, 1992, p. 63. Les narrateurs *novecentisti*, qui préconisent à la fois l'abandon des structures du XIX^e siècle et la sortie de la classe bourgeoise, proposent des romans mimétiques de la réalité, mais marqués par une atmosphère d'inquiétude magique (on parle, à leur propos, de « réalisme magique »), habités par des personnages fantastiques, ou demi-fantastiques ; Moravia lui-même, dans un premier moment, adhère au mouvement.

⁴³⁸ Nous pouvons citer Romano Bilenchì, Vitaliano Brancati, Mario Tobino ; les auteurs de « Strapaese » sont initialement moins attentifs à la réalité psychologique du personnage et plus concentrés sur la description des valeurs « saines » de la réalité rurale italienne. Ces auteurs souvent subissent une évolution au fil des années, en ne restant pas immunes aux novations du roman de la modernité. C'est le cas, par exemple, des auteurs liés à la revue *L'Italiano* (Cardarelli, Bacchelli, Soffici, Malaparte) et *Il Bargello* (Vittorini, Pratolini).

⁴³⁹ C'est notamment le cas du roman dit « méridionaliste », qui traite les conditions des populations du *Mezzogiorno*, cf. entre autres Corrado Alvaro, *Gente in Aspromonte* (1930) ou Ignazio Silone, *Fontamara* (1933).

⁴⁴⁰ Cf. Tania Collani, « Le stéréotype et le masque : le roman européen face aux états totalitaires », *Neohelicon*, 38, 2011, p. 465–473. C'est le cas, par exemple, de Riccardo Bacchelli, *Lo sa il tonno* (1923).

⁴⁴¹ Nous pouvons citer les cas de Alberto Savinio, Antonio Delfini, Dino Buzzati.

⁴⁴² Cf. *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, a cura di Raffaele Donnarumma e Serena Grazzini, Perugia, Morlacchi Editore, 2016, pp. 161-179.

⁴⁴³ Federico Bertoni, *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, op. cit., p. 45. « Morfologia storica delle principali innovazioni tecniche con cui i modernisti scompongono e ricompongono la struttura del romanzo ».

⁴⁴⁴ Bertoni souligne que le rapport entre vie réelle et récit devient de plus en plus problématique : la mise en question des formes traditionnelles de l'écriture romanesque se lie à la mise en question de l'identité, à relativisation de la réalité et à l'ouverture sur des squarci intérieurs.

narrateur⁴⁴⁵, le rapport de temps et trame⁴⁴⁶ et le personnage⁴⁴⁷. Bertoni situe ce qu'il appelle « *romanzo modernista* », et que nous appelons roman italien de la modernité, entre *Il fu Mattia Pascal* de Pirandello (1904) et *Gli Indifferenti* de Alberto Moravia (1929)⁴⁴⁸. Un « canon » du retour au roman en cette période comprendrait certainement Pirandello, Tozzi et Svevo, ainsi que, plus largement, ces romans qui « si, sans doute, ont peu à voir avec les avant-gardes historiques du début du siècle, entretiennent des relations plus complexes avec les courants, les poétiques et les pratiques de la deuxième moitié du XIX^e siècle : naturalisme, vérisme, décadentisme, esthétisme, symbolisme⁴⁴⁹ ». La parution de *Gli Indifferenti*, en 1929, marquerait un tournant dans la narrative italienne, car Moravia refuse certains caractères du roman moderne européen, notamment les « expédients métanarratifs et intellectualistes⁴⁵⁰ » qui caractérisent les œuvres de cette période⁴⁵¹. Cependant, Bertoni ne souligne pas la discontinuité entre les premières années du XX^e siècle et l'après-guerre : il nous semble opportun, en revanche, de souligner cette

⁴⁴⁵ Le rôle du narrateur devient également problématique, comme dans *La Coscienza di Zeno*, où Italo Svevo donne le paradigme du « narratore inattendibile (*Ibid.*, p. 49) », qui non seulement n'est pas omniscient, mais peut aussi décider de mentir au lecteur.

⁴⁴⁶ Le temps du récit est également bouleversé, perd toute linéarité, les événements n'ont plus d'enchaînement fonctionnel ; le roman ressemble de plus en plus à « una superficie priva di appigli su cui galleggiano personaggi sconfitti e senza destino (*Ibid.*, p. 51) ».

⁴⁴⁷ Le personnage, finalement, évolue vers une annulation de sa personnalité dans l'anonymat d'un destin commun : la figure de l'« inetto », de l'homme inadapté à la vie qui passe d'un échec à l'autre, devient le paradigme du personnage moderne, dans lequel il est impossible de ne pas voir des traces résiduelles de cette anémie qui caractérisait les personnages décadents.

⁴⁴⁸ Cf. *ibid.*, p. 52 : Avec le roman de Moravia « sembra già di entrare in una nuova era ».

⁴⁴⁹ Paolo Trama, « Verso una nuova soggettività. Psicologia e romanzo tra Otto e Novecento » in *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, op. cit., p. 177. « Se indubitabilmente ben poco hanno a che vedere con le avanguardie storiche di primo Novecento, intrattengono rapporti più complessi con le correnti, le poetiche e le pratiche dominanti nella seconda metà dell'Ottocento : naturalismo, verismo, decadentismo, estetismo, simbolismo ». Bertoni inclurait dans ce canon *Il Codice di Perelà* de Aldo Palazzeschi (1911), *Con gli occhi chiusi* de Federico Tozzi (1919), *La Scacchiera davanti allo specchio* de Massimo Bontempelli (1922), *La Coscienza di Zeno* de Italo Svevo (1923), *L'Uomo nel labirinto* de Corrado Alvaro (1926). Maria Panetta (« Le riviste e la scrittura del romanzo », p. 229) y rajoute les romans de Riccardo Bacchelli *Lo sa il tonno* (1923) et *Il diavolo al Pontelungo* (1927). Renato Bertacchini, (*Il romanzo del Novecento in Italia*, op. cit.) nomme aussi Giuseppe Antonio Borgese et Grazia Deledda.

⁴⁵⁰ Simone Casini, « *Gli Indifferenti* », *ibid.*, p. 218. « Espedienti metanarrativi e intellettualistici ».

⁴⁵¹ Pour une opinion de Moravia sur Gide cf. la lettre de Alberto Moravia à Giorgio Vigolo, in Alberto Moravia, *Se questa è la giovinezza vorrei che passasse presto. Lettere (1926-1940)*, Alessandra Grandelis (éd.), Milan, Bompiani, 2015, p. 374 : « Ho letto poi il diario di Gide – è una lettura stimolante sotto molti aspetti – colpisce lo spirito utilitario di Gide che pare, attraverso i giorni, una formica intenta a raccogliere e a fare pro anche dei più insignificanti granelli – parla sempre con ammirazione di Stendhal – ma lui non si lascia mai andare, al contrario di Stendhal, neppure un solo momento – il diario dà un quadro quasi completo della civiltà letteraria francese – ma forse il meglio del libro sta in quel continuo andar contro se stesso e contraddirsi dell'autore – e nello stile molto limpido e mai letterario ».

césure. Plusieurs critiques⁴⁵² proposent 1920 en tant que date de début d'un nouvel intérêt pour le roman tant que forme de narration longue, conjuguée à certains des caractères expérimentaux du début du siècle, en ligne avec le mouvement européen. Le retour aux formes plus longues et structurées de la narration débute après la guerre et se poursuit au cours des années Trente lorsque, comme l'observe Romano Luperini, les récits publiés dans *Solaria* visent à « établir une nouvelle durée de la narration, fluide et structurée, en préparant la relance du roman que les *vocianti* avaient abolis⁴⁵³ ». Au cours des années Trente, nous assistons à une « relance de la narration soutenue notamment par la revue *Solaria* et par des écrivains proches de son cercle⁴⁵⁴ » caractérisée par un intérêt renouvelé pour la réalité. Raffaele Donnarumma, de son côté, distingue deux phases du « modernisme historique⁴⁵⁵ », l'une entre 1904 et 1925 et l'autre entre 1925 et 1939 : « Il n'est qu'en cette deuxième phase que le modernisme gagne sur l'avant-garde et peut devenir classique⁴⁵⁶ », affirme-t-il.

La multitude des solutions proposées par le roman italien entre les deux guerres est indicative d'une période d'incertitude,⁴⁵⁷ mais aussi de recherche intense, enrichie par l'influence du « roman moderne » européen⁴⁵⁸, même si les particularités du contexte italien causent un certain retard dans la réception, comme le remarque Arrigo Cajumi en 1928 :

⁴⁵² Cf. par exemple Silvia Alcocella et Paolo Trama.

⁴⁵³ Luperini 2006, « Istituire una nuova e articolata durata di fluidità narrativa preparando così il terreno al rilancio del romanzo che i *vocianti* avevano abolito ».

⁴⁵⁴ Maria Panetta, « Le riviste e la scrittura del romanzo », *ibid.*, p. 229. « Rilancio della narrativa sostenuto soprattutto dalla rivista *Solaria* (1926-36) e da scrittori vicini al suo ambiente ».

⁴⁵⁵ « Modernismo storico ». Donnarumma utilise ce terme (à l'empreinte de « avant-gardes historiques ») pour définir la littérature de la modernité entre 1904 et 1939, et pour la distinguer du « deuxième modernisme » (« secondo modernismo ») qui se développe aux années Cinquante et Soixante, cf. « Tracciato del modernismo italiano », in *Sul modernismo italiano*, Romano Luperini et Massimiliano Tortora (éds.), Naples, Liguori, 2012, p. 21.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 22. « È solo in questa seconda fase che il modernismo vince sull'avanguardia e può classicizzarsi ».

⁴⁵⁷ Cf. Giorgio Petrocchi, « La ricerca narrativa », *Dai solariani agli ermetici*, *op. cit.*, p. 149. « Il romanzo riprende forme ottocentesche con un *animus* diverso [...] e si rinventa persino forme che parevano obsolete [...] o contamina la linearità ottocentesca con inserti ironici persino ereditari del futurismo [...] o con affabulazioni in qualche modo appaiabili al surrealismo [...] o al sistema evocativo e memorialistico inglese. [...] La differenza delle strutture si riproduce [...] nelle forme verbali prescelte. Si va dal massimo di tradizionalismo linguistico aulicizzante e togato [...] al massimo di innovazione stilistica [...] ».

⁴⁵⁸ Cf. Federico Bertoni, *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, *op. cit.*, p. 46.

Le roman européen, au cours des années, a changé – ou est en train de changer – sa technique et cela grâce aux théories récentes sur la formation de la personnalité, auxquelles un italien, Pirandello, a beaucoup contribué. Or, ce renouvellement progressif de la technique romanesque, entamé par des auteurs tels que Huxley, Conrad, Proust, Giraudoux, [...] chez nous est passé dans la plus complète indifférence. Les écrivains et les écrivaines lisent – s'ils les lisent – leurs confrères et, ensuite, se remettent à leur bureau et commencent : « Chapitre I. C'était une belle journée d'avril... » ; ils se sont arrêtés à peu près à 1850. Il est impossible de les détourner des vieilles affaires d'adultères ou des petites querelles politiques de province⁴⁵⁹.

Le roman européen entre dans le débat italien grâce à des revues comme *Il Baretto* et *Solaria*, dont l'héritage sera recueilli en 1937 par *Letteratura*. Le poids de l'influence de la littérature européenne sur la littérature italienne est confirmé en 1929 par un célèbre article d'Elio Vittorini, « Scarico di coscienza », où il affirme que la jeune littérature italienne ne dérive pas de ses antécédents nationaux, mais de l'influence européenne, à laquelle, pourtant, elle contribue de façon originale.

La nouvelle littérature n'était pas l'héritière de Carducci, de Pascoli, de D'Annunzio, de *La Voce* et du futurisme ; ni, d'autre part, elle pouvait reprendre et poursuivre l'état d'esprit des classiques, qui s'est arrêté, en plein milieu du XIX^e siècle, aux *Opere morali* de Leopardi. Qu'est-ce que, donc, cette nouvelle littérature : où puise-t-elle sa légitimité, son origine, sa paternité, sa continuité ? [...] La littérature des jeunes, cette littérature moderne [...] est née de la rencontre heureuse et singulière entre notre originalité grammaticale et la grande tradition européenne de l'esprit et de l'intelligence. En un instant, nous avons reconnu et proclamé nos maîtres, avec la certitude amère qu'ils ne nous avaient pas parlé dans notre langue. Nous nous sommes surpris [...] dans la proximité la plus stricte avec Proust, avec Gide, avec la pensée européenne. Il est inutile de le taire ou de le dissimuler. Proust est notre maître le plus authentique, le plus spontané, le plus cher [...] et nous ne sommes pas proustiens, comme nous ne sommes pas des prosélytes de *La Ronda*. Nous ne sommes pas gidiens non plus, nous ne sommes ni des élèves de Joyce, ni des disciples de *La NRF*. L'atmosphère que nous respirons est, depuis des années, une atmosphère d'échanges et de correspondances [...]. L'Europe et Leopardi, en même temps, ont contribué à notre éducation littéraire [...] l'éducation littéraire, depuis qu'elle est confinée dans les limites de l'Europe, a toujours eu recours à ces jeux, ces échanges [...] pour l'établissement d'un esprit humain et universel. Et je pense que, comme moi, n'importe qui, parmi les jeunes ou les très jeunes écrivains italiens de prose et de poésie, pourrait dire la même chose⁴⁶⁰.

⁴⁵⁹ Arrigo Cajumi, *La crisi del romanzo*, « Il Baretto », V, 2, 1928, p. 10-11. « Il romanzo europeo negli anni ha cambiato – o sta cambiando – risolutamente tecnica, e ciò in base alle recenti teorie circa la formazione della personalità, teorie a cui ha non poco contribuito un italiano, Pirandello. Orbene, questo graduale rinnovamento della tecnica romanzesca, iniziato da autori per letterati, come Huxley, Conrad, Proust, Giraudoux, [...] è passato da noi fra l'indifferenza più sconcertante. Scrittori e scrittrici leggono - se pur li leggono - i loro confratelli e poi si rimettono a tavolino e cominciano: "Capitolo I. Era una bella giornata d'aprile..." ; sono fermi al 1850 o giù di lì. Non c'è verso di smuoverli dalle vecchie faccende adulterine o politicheggianti e provinciali ».

⁴⁶⁰ Elio Vittorini, « Scarico di coscienza », *L'Italia letteraria*, I, 28, 13 octobre 1929, p. 1. « La nuova letteratura non era l'erede di Carducci, di Pascoli, di D'Annunzio, della Voce e del Futurismo; né d'altra

La modernité de la littérature italienne se situerait, donc, dans une voie intermédiaire entre la pensée européenne et la tradition italienne. Elio Vittorini reconnaît dans les écrivains français contemporains, dans le roman européen, les maîtres de la nouvelle littérature italienne ; pour cette raison, son article suscite de vives polémiques. Mais, en même temps, il met en valeur l'apport de la tradition italienne : l'idée d'une modernité italienne se construit sur cette double voie.

L'influence du roman européen est entravée ouvertement par la critique la plus traditionaliste, qui déplace souvent le débat sur le plan moral, éthique et idéologique. D'ailleurs, le roman engage « toutes les convictions métaphysiques et terrestres de l'auteur. Il est question du portrait moral de l'homme, de la définition de sa nature [...] du sens et de la valeur de l'existence⁴⁶¹ ». Certains critiques reprochent aux jeunes écrivains un manque de solidité sur le plan moral, ou, parfois, une posture explicitement immorale, notamment en raison de leurs « fréquentations » européennes : parmi d'autres, l'accusation de « *coridonismo* » revient à plusieurs reprises dans les polémiques contre *Solaria* et les milieux les plus avancés du roman italien⁴⁶². L'influence des expériences européennes sur le roman italien est refusée parfois jusqu'au bout comme dans le cas de Giuseppe Ravegnani qui, en 1927, tout en admettant la solidité de la tradition romanesque

parte poteva riprendere e continuare lo stato di spirito dei classici, fermatosi, in pieno Ottocento, alle Operette Morali di Leopardi. Che cos'era dunque questa nuova letteratura: dove attingeva la legittimità della sua esistenza, l'origine, la paternità, la continuità? [...] La letteratura dei giovani, quella letteratura moderna [...] è nata da un incontro fortunato e peregrino della nostra più pura originalità grammaticale con la grande tradizione Europea dello spirito dell'intelligenza. In un battibaleno si sono riconosciuti, proclamati i nostri maestri, e con l'amara certezza ch'essi non ci avevano parlato nella nostra lingua. Ci siamo sorpresi [...] nella più stretta parentela con Proust, con Gide, con il pensiero europeo. È inutile tacerlo o dissimularlo. Proust è il nostro maestro più genuino, più spontaneo, più caro [...] e non siamo proustiani, come non siamo rondeschi. Non siamo nemmeno gidiani, non siamo né scolari di Joyce, nei accoliti della NRF. L'aura che respiriamo da anni è un'aura di scambio e di risposdenze [...]. Contemporaneamente l'Europa e Leopardi sono serviti alla nostra educazione letteraria [...] l'educazione letteraria, da quando è circoscritta nei limiti d'Europa, ha sempre usato di questi giochi, di questi scambi [...] per l'asestamento di uno spirito umano ed universale. E questo, ritengo, come da me, poteva essere detto da chiunque oggi abbia nome in lista fra i giovani o i giovanissimi scrittori italiani di prosa e poesia ».

⁴⁶¹ Giuseppe Langella, « Il romanzo a una svolta », *Dai solariani agli ermetici*, op. cit., p. 196. « Tutte le convinzioni metafisiche e terrene dell'autore. È in questione il ritratto morale dell'uomo, la definizione della sua natura [...] il significato e il valore dell'esistenza ».

⁴⁶² Cf. *ibid.*, p. 198-199. Cf. aussi *Lettere a Solaria*. Parmi les critiques qui s'opposent le plus ouvertement à cette influence, nous pouvons citer Giovanni Titta Rosa, mais aussi Bonfantini dans *La libra*, Ugo Ojetti, Emilio Cecchi, et d'autres.

anglaise et française, dans un élan parfaitement autarcique, préfère admettre que les Italiens ne sont pas doués pour le roman⁴⁶³.

L'affirmation de l'indépendance du roman italien des modèles européens concerne également une partie des écrivains les plus novateurs, qui absorbent les nouveautés du roman européen, mais qui souhaitent mettre en valeur les éléments d'originalité à ses égards, notamment au cours des années Trente. Nous allons citer, par exemple, un article d'Alberto Moravia, paru en 1927, deux ans avant la parution de *Gli indifferenti*. Dans cet article, Moravia conteste décidément l'influence du roman psychologique européen, qu'il juge désormais achevé ; il reconnaît la grandeur des auteurs qui ont construit la modernité en Europe, mais il juge aussi que le moment est venu de passer outre⁴⁶⁴ et, plus précisément, de revenir en arrière :

Revenir en arrière signifie redonner au roman ses fonctions, qui ne sont pas philosophiques, ou didactiques, ou religieuses, ou expérimentales, mais seulement de témoignage ; revenir en arrière signifie revenir sur ses pas jusqu'à la déviation que nous avons prise par erreur ; revenir en arrière, en ce cas, signifie avancer, en se débarrassant du poids inutile de la psychanalyse, car les expériences comme celles de l'après-guerre sont précieuses, mais il ne faut pas en abuser⁴⁶⁵.

Dans ces lignes Moravia cogite déjà ce retour au naturalisme qui constituera le caractère le plus original du roman italien entre les deux guerres et qui est le signe d'une relecture « prudente » des nouveautés européennes, une posture qui caractérise le roman

⁴⁶³ Cf. Giuseppe Ravegnani, « Discorso sopra Brocchi », *La Stampa*, LXI, 13, 15 janvier 1927, p. 3. : « Quando noi chiamiamo un romanzo o borghese o verista o naturalista o simbolista o analista, vogliamo riferirci a insegnamenti e scuole straniere; e se, a proposito di romanzi, noi facciamo dei nomi d'autori, sono essi quasi sempre i medesimi: Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Tolstoj, Dostoevskij. Meglio, allora, avere il coraggio della disperazione; e confessare che noi, mentre siamo poeti geniali, pensatori potenti, critici ottimi, storici efficaci, siamo, narratori, o pessimi o svagati ; che non abbiamo vena per il romanzo moderno né come stile né come costruzione né come psicologia ; e che quel poco che si fa, vive tuttora a prestito del passato, con aria dolente ed esausta ».

⁴⁶⁴ Cf. Alberto Pincherle, « C'è una crisi del romanzo? », *L'Italia letteraria*, 9 octobre 1927 : « Intendiamoci: Pirandello, Joyce, Proust, per non citare gli altri, sono stelle di prima grandezza nel cielo letterario; stelle fisse: si potrà discuterli, non negare la grande influenza che hanno sul loro tempo; ma quanti satelliti intorno a que sti astri! Quante meteore! E questo, diremo così proselitismo è il più chiaro segno di una reazione che non potrà tar dare; la fiera si chiude ».

⁴⁶⁵ *Ibidem*. « Tornare indietro significa ridare al romanzo le sue funzioni che non sono filosofiche o didattiche o religiose o sperimentali, ma solamente di testimonianza, cioè rifare la strada fino al bivio dal quale erroneamente ci siamo dipartiti; tornare indietro, vuol dire in questo caso andare avanti, lasciando da parte l'inutile zavorra psico-analitica, ché esperienze come quelle del dopoguerra sono preziose ma è bene non abusarne ».

de la modernité en Italie. Est c'est justement dans le champ du « roman de la modernité », né du travail critique et artistique des collaborateurs de *Solaria*, qui se situe la dernière ligne de la réception d'André Gide au cours de l'entre-deux-guerres.

3.4.2. *Solaria* face à Gide critique, romancier, européen

Nous nous concentrerons maintenant sur la réception de Gide dans les pages de *Solaria* (1926-1936) l'un des acteurs principaux du renouveau du roman italien entre les deux guerres. *Solaria* réunit le souci stylistique et formel de *La Ronda* et l'ouverture européenne de *Il Baretto* et, en même temps, elle reprend partiellement la recherche de *La Voce*. Sur le plan politique, elle met en acte une opposition silencieuse au fascisme, en se consacrant exclusivement aux thématiques littéraires. Comme le rappelle son fondateur Alberto Carocci, la revue ne dépassera jamais les limites de son public élitiste : « les lecteurs de *Solaria* ne furent jamais qu'une poignée ; son tirage n'atteignait pas 700 exemplaires⁴⁶⁶ » ; cependant, son influence sur le développement de la littérature italienne fut des plus importantes : elle sera à la fois le siège d'un débat sur l'europanisme littéraire et sur le roman. Pour les écrivains de *Solaria*, la France est une référence incontournable, ainsi que, souvent, une présence concrète. Comme le rappelle Gilbert Bosetti, par exemple, « pour son numéro d'hommage à Svevo, *Solaria* a fait appel pour moitié à des collaborateurs français⁴⁶⁷ » ; Leo Ferrero, qui depuis 1928 est obligé de s'auto-exiler à Paris, s'occupe du réseau français de la revue et maintient les liens directs avec *La NRF*. Parfois, les critiques de la revue se rendent personnellement à Paris, en renouvelant une habitude qui, déjà avant la guerre, faisait de la capitale française le centre des intérêts de la jeune littérature italienne.

Le rôle de *Solaria* dans la construction de la modernité sera déterminant, au point que Raffaele Donnarumma définit la revue « l'organe militant du modernisme italien⁴⁶⁸ », même si, comme l'observe Isotta Piazza, dans le débat encore ouvert autour du modernisme, *Solaria* « se trouve, selon les chronologies, au centre de cette tendance ou,

⁴⁶⁶ Alberto Carocci, Introduction à *Antologia di Solaria*, Milan, Lerici, 1958, p. 10, trad. par Anne-Rachel Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Une étude de réception (1919-1943)*, p. 59. « I lettori di *Solaria* furono sempre quattro gatti ; la sua tiratura non raggiungeva le 700 copie ».

⁴⁶⁷ Gilbert Bosetti, « Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de *La Nrf* dans l'entre-deux-guerres face à la francophobie fasciste », *Mélanges de l'École française de Rome*, t. 98, 1, 1986, p. 385.

⁴⁶⁸ Raffaele Donnarumma, « Tracciato del modernismo italiano », *op. cit.*, p. 23. « L'organo militante del modernismo italiano ».

au contraire, à ses marges⁴⁶⁹ ». Comme les nombreuses études consacrées au sujet le démontrent, en s'insérant pleinement dans la tendance de la modernité, *Solaria* préconise un retour aux formes longues de la narration, tout en gardant en partie les aspects novateurs développés par les poétiques d'avant la guerre. La réflexion accomplie par les critiques de la revue touche des nombreux aspects centraux du débat européen et concourt à la définition du roman italien « de la modernité », même si la revue ne contribuera que marginalement à sa réalisation.

Le rôle de renouveau de *Solaria* est étroitement lié au caractère générationnel de la revue, ainsi qu'à ses relations avec la France ; comme Sergio Pautasso le remarque, « suivre la France, pour nos jeunes intellectuels, était presque une obligation. Si, jusqu'à ce moment, il avait été un acte d'amour, à ce moment-là c'était devenu une nécessité⁴⁷⁰ ». À la fin de 1929, Giansiro Ferrata publie un article polémique, qui reproche aux critiques de la génération précédente, dont Giovanni Titta Rosa, une indignation injustifiée envers les efforts des jeunes⁴⁷¹. Plus précisément, Ferrata défend la nouvelle ligne esthétique entreprise par la jeune génération, dans une volonté de compromis et d'équilibre entre les différentes tendances poétiques, un équilibre qui s'enracine dans l'exemple des modèles français :

Ce discours est fait pour ceux qui comprennent ; mais, pour ceux qui ne comprennent pas, je redirai en tout cas le nom le plus scandaleux et menaçant [...] celui de Proust ; ce n'est qu'un exemple, mais un bon exemple. Je crois que la magie (en quelques cas, la manie) proustienne est incompréhensible pour ceux qui ne comprennent pas la *Recherche*. Dans cette introspection sophistiquée et satisfaite, débouche et se corrompt, et se sauve, le « surhommisme », débouche et se corrompt, et se sauve, le naturalisme, et arrive, en même temps, autant de lyriques exquises fin-de-siècle ; et c'est ici [...] que Proust croise profondément Gide et Valéry. L'union de ces trois noms abusés, compte pour quelque chose dans la mesure où elle exprime [...] une phase de l'histoire de la pensée qui vise spontanément à racheter les excès du XIX^e siècle ; mais en les contenant, en les limitant,

⁴⁶⁹ Isotta Piazza, « La “sostanza di romanzo” (senza romanzo) in *Solaria* », dans *I modernismi delle riviste: Tra Europa e Stati Uniti*, Caroline Patey et Edoardo Esposito (éd.), Milan, Ledizioni, 2017, p. 169. « Si trova, a seconda delle periodizzazioni, al centro di questa tendenza o viceversa ai margini di essa ».

⁴⁷⁰ Sergio Pautasso, « Gli studi francesi tra *Solaria* e *Letteratura* », in *Gli studi francesi in Italia fra le due guerre*, Urbino, QuattroVenti, 1987, p. 216. « Era quasi giocoforza per i nostri giovani studiosi continuare a praticare la via della Francia. Se finora era stato un atto d'amore, ora era uno stato di necessità ».

⁴⁷¹ Cf. Giansiro Ferrata, « Croce, il romanticismo e qualche giovane », *Solaria*, IV, 12, décembre 1929, p. 40 : « Non ci stupiremo che si parli oggi d'una « prosopopea » giovanile, dimenticando chi ne parla la modestia effettiva di cui dà prova quotidianamente [...] una generazione rispettosa e curiosa delle precedenti com'è la nostra ».

en sous-entendant leur poids... Ce type idéal de jeune que nous avons défini, devrait avoir absorbé, assimilé, consommé [...] un siècle de romantisme que notre histoire littéraire (notre des Italiens) a seulement effleuré, en débouchant en plein milieu du XX^e siècle européen⁴⁷².

Ferrata décrit ici l'idée à la base de la modernité de *Solaria* : les jeunes écrivains italiens suivent l'exemple de Proust, de Gide et de Valéry dans une prose qui dépasse les poétiques du siècle précédent, tout en les incluant dans leurs œuvres ; tout en s'éloignant du romantisme, ils ne souhaitent pas retourner aux poétiques précédentes et ils trouvent dans le modèle des écrivains français la voie intermédiaire, le point de rencontre entre le passé et le futur.

La présence de la littérature française dans *Solaria* et la question de son influence sur les auteurs liés à la revue fait l'objet de nombreuses études. Dans son vaste travail sur la réception de la littérature française dans les revues italiennes, Anne-Rachel Hermetet rend compte de la présence de la France dans les pages de *Solaria*, en se concentrant notamment sur deux aspects : l'influence de la critique française et l'influence sur le développement du roman italien. En ce qui concerne le premier aspect, le « modèle *NRF* » est sûrement convoqué ; même si Hermetet mentionne surtout l'influence de Valéry et d'Alain, Gide aussi peut être nommé parmi les références. La deuxième question que Hermetet met en lumière est celle du renouvellement du roman, étroitement liée au débat sur l'identité européenne. La tradition romanesque nationale est peu mise en valeur (certains critiques, par exemple, déplorent le fait que Manzoni soit peu connu en dehors des frontières italiennes) et l'influence des écrivains étrangers, et notamment des écrivains français appartenant au cercle de *La NRF*, a une importance majeure. Sur l'influence des auteurs de *La Nrf* sur la narrative de *Solaria*, nous rappelons également les

⁴⁷² *Ibid.*, p. 42-43. « Fatto per chi capisce, questo discorso ridirà tuttavia, per chi non capisce, proprio il nome più scandaloso e minaccioso [...] : quello di Proust ; nient'altro che un esempio, ma un esempio che calza. Io credo che la magia (in certi casi la mania) proustiana, sia incomprensibile, a chi non intenda la lezione storica della *Recherche*. In quella raffinata, soddisfatta introspezione sbocca e si corrompe, e si salva il « superomismo », sbocca e si corrompe, e si salva il naturalismo, e arriva insieme [...] tanta lirica squisita fin di secolo; ed è qui [...] che Proust si incontra seriamente con Gide e Valéry. L'unione di questi tre nomi abusati, conta in quanto esprima [...] una fase di storia del pensiero che tende con spontaneità a riscattare i più grossi eccessi ottocenteschi; ma *contenendoli, sottintendendone la tentazione e la portata*... Quel tipo ideale di giovane che abbiamo fissato, avrebbe insomma succhiato, assimilato, consumato [...] un secolo di romanticismi che la nostra vicenda letteraria (nostra di Italiani) non aveva fatto che sfiorare – sfociando naturalmente in pieno Novecento europeo ».

études de Gilbert Bosetti, qui mettent en lumière les lignes d'influence principales⁴⁷³. Cependant, la question de l'influence est débattue : les *solariens* ne font pas bloc unique et, même si *La NRF* fait l'objet de l'admiration commune, les critiques italiens ne veulent pas abdiquer à une dépendance complète des modèles d'au-delà des Alpes.

En nous appuyant sur les articles, nous allons enquêter la réception d'André Gide dans les pages de la revue, ainsi que son influence sur les auteurs italiens qui l'animent, dans le domaine de la critique littéraire tout comme dans l'évolution du roman italien, étroitement liée au débat sur l'eupéanisme.

3.4.2.1. *La critique dans Solaria et la France*

La critique littéraire est le premier domaine d'action de la revue florentine. Les nombreuses recensions concernant les œuvres critiques contemporaines nous démontrent cet intérêt et dessinent la position de la revue au niveau critique. En recensant une histoire de la littérature italienne signée par Camillo Pellizzi⁴⁷⁴, par exemple, Umberto Morra di Lavriano accuse l'ouvrage de n'être qu'une simple histoire de la littérature, « une évaluation et une énumération cadastrale⁴⁷⁵ » et exprime son regret de la critique subjectiviste, qui traçait le portrait du critique lui-même plus que de l'auteur⁴⁷⁶. Giansiro Ferrata défend aussi ce caractère subjectif : malgré l'honnêteté de l'analyse, le critique sera toujours influencé par ses propres préférences personnelles ; il faut donc admettre l'importance de sa personnalité⁴⁷⁷. Cette posture dérive de l'influence d'une certaine

⁴⁷³ Cf., notamment, « Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de *La NRF* dans l'entre-deux-guerres face à la francophobie fasciste », *Mélanges de l'École française de Rome*, t. 98, 1, 1986 ; « Gide, *Solaria* e Vittorini », *Inventario*, XXI, 9, septembre-décembre 1983, p. 107-120 ; « *Solaria* e la cultura francese: l'influenza dei modelli della *Nrf* sui narratori solariani » in *Gli anni di Solaria*, Gloria Manghetti (éd.), Vérone, Bi&Gi, 1986.

⁴⁷⁴ *Le lettere italiane del nostro secolo*, Milan, Libreria d'Italia, 1929.

⁴⁷⁵ Umberto Morra, « Camillo Pellizzi, *Le lettere italiane del nostro secolo* », *Solaria*, septembre-octobre 1929, p.48-52 (51). « Una misurazione e un'elencazione catastale ».

⁴⁷⁶ Cf. *Ibid.*, p. 49. « Francamente migliori di questo sono i libri tendenziosi: quelli che non nascondono, e nemmeno vogliono rafforzare con palchi di logica estetica, le preferenze e il gusto degli autori nella critica, e perciò sono ingiusti. Mossi da simpatie e antipatie, questi libri sono in generale confessioni autobiografiche [...] così in essi ci è vita, un attimo di vita che morirà presto e andrà disdetta e combattuta, come il tono di una persona che persuade e affascina solo finché è caldo. Non pretendono di essere libri storici: tratteggiano e non ricostruiscono. Gli esempi non mancano, dalle opere di Thovez alle lettere di Serra, dalla prima edizione dei Poeti d'Oggi alle Scoperte e Massacri, alle Testimonianze, più recentemente agli scritti di Francesco Flora ».

⁴⁷⁷ Cf. Giansiro Ferrata, « A proposito di tendenze », *Solaria*, VI, 7-8, juillet-août 1931, p. 52-54 et « Torniamoci sopra », *Solaria*, VI, 11, novembre 1931, p. 46-48.

critique française, notamment celle de *La NRF*. *Solaria* met en acte une opposition modérée contre la suprématie de Croce et de ses disciples, y compris *La Voce*, qui, à cette époque et depuis cette perspective, est perçue comme une revue éminemment crocienne. D'ailleurs, le dépassement de l'idéalisme est l'un des enjeux majeurs de la critique « de la modernité ». En recensant, un an plus tard, le volume *I contemporanei* de Giuseppe Ravegnani (1930), Elio Vittorini revient sur les concepts de génération et de contemporanéité tels que l'auteur les propose⁴⁷⁸. La critique de *Solaria* souhaite s'éloigner de l'idéalisme pour regagner, à la fois, un lien avec l'histoire, et un rôle de construction et d'expression de la personnalité. La révision de l'idéalisme passe surtout par la lecture des critiques français, comme le démontre l'attention des *solariens* pour le procès créatif, pour les « moyens d'expression » et pour le « travail » de l'artiste, une attention qui, comme le signale Anne Rachel Hermetet, se situe dans le sillage d'Alain et de Valéry, deux auteurs largement présents dans les pages de la revue. Sur ce point, les *solariens* cherchent une médiation entre la vision de Croce, qui mettait en valeur l'inspiration comme moment originaire de la création, et l'importance du travail littéraire. Dans la critique comme dans l'art narratif, la tendance au compromis entre l'exemple français et la tradition italienne est une constante du travail de la revue.

Parmi les auteurs de *La NRF*, Gide est pris en considération plutôt pour ses œuvres de fictions, mais ses œuvres critiques n'étaient pas inconnues aux rédacteurs. Un témoignage très intéressant de son influence sur la critique de *Solaria* est signé en 1929 par Giansiro Ferrata, qui s'en prend aux *Aspects de la biographie* d'André Maurois⁴⁷⁹. Plus en général, Ferrata veut contester la mode des « biographies » et des « vies romancées », qu'il considère comme un phénomène commercial⁴⁸⁰, à quelques exceptions près. Les critiques qu'il avance contre Maurois sont d'ordre méthodologique : il lui reproche de situer au même niveau les écrivains de vies romancées avec Proust, Alain, Freud, Joyce,

⁴⁷⁸ Cf. Elio Vittorini, « Giuseppe Ravegnani, *I contemporanei* », *Solaria* V, 3, mars 1930, p. (61-63) 63 « Ravegnani è il primo critico che riconosce quasi stabilisce il problema delle generazioni. Applicando precisamente ad ogni scrittore, per ogni saggio, il concetto invero realistico ma pascaliano, della “contemporaneità”, egli imprime un passo decisivo all'estetica crociana [...] la sua formula critica, dove appariva appena crociana, assume a un tratto la responsabilità del pensiero storico ».

⁴⁷⁹ L'ouvrage recueille les textes de six heures de conférence tenues à Cambridge sur la thématique de la biographie et de l'autobiographie.

⁴⁸⁰ Cf. Giansiro Ferrata, « André Maurois, *Aspects de la biographie* », *Solaria*, IV, 6, juin 1929, p. 58 : « “de la biographie”, “de la biographie comme œuvre d'art”, “de la biographie considérée comme science”, “de la biographie comme moyen d'expression”. Manca, nell'indice del volumetto del Maurois, “de la biographie comme rémerciabile (sic) arrosage aux caisses des pauvres écrivains” ».

Pirandello. Il conteste la superposition entre les auteurs qui écrivent des simples chronologies aux écrivains qui proposent, en revanche, une analyse psychologique d'une personnalité⁴⁸¹. En tant qu'exemple il cite le travail de Gide sur Dostoïevski ; Gide n'a pas voulu écrire une « vie » de l'écrivain russe, mais « un approfondissement en quelques directions arbitraires, “choisies”, diffusées le plus possible sans une imitation harmonieuse du temps. [...] Pour saisir la tonalité profonde d'une grande âme, il est inutile de la suivre étape par étape⁴⁸² ». Pour parler de la psychologie d'un auteur, Ferrata suggère de renoncer à la biographie et « de mettre en acte, sous la forme libre de l'essai, une espèce de procès de l'individu, en se focalisant seulement sur quelques moments significatifs de sa vie, en les analysant plus profondément⁴⁸³ ». Contre la mode des vies romancées, par conséquent, Ferrata propose Gide comme modèle critique.

3.4.2.2. *Solaria face à Gide l'Européen*

Le contexte de l'entre-deux-guerres est caractérisé par la résurgence des nationalismes, qui répondent au sentiment de faiblesse de l'Europe. La réflexion sur le conflit récent s'accompagne de la nécessité de reconstruire les rapports entre les nations européennes, en dépassant l'obstacle des revendications respectives, ainsi que la « crise de l'esprit », telle que Paul Valéry l'avait formulée. Le débat sur l'Europe engage les intellectuels de tous les pays ; les échos du débat français, notamment, arrivent en Italie à travers des revues comme *Solaria*, qui s'éloignent d'une logique nationale autarcique pour prendre part aux échanges internationaux. *Solaria* consacre beaucoup de place au débat sur l'eupéanisme, et sa vision dérive sûrement de ses fréquentations françaises⁴⁸⁴.

⁴⁸¹ Quelques décennies plus tard, Philippe Lejeune avancera des critiques similaires à l'œuvre de Maurois, qu'il contestera notamment pour avoir surestimé le problème de la sincérité, cf. *L'autobiographie en France, op. cit.*, p. : « André Maurois, dans *Aspects de la biographie*, a essayé de dresser un catalogue des “péchés capitaux” de l'autobiographie [...] sa critique du projet autobiographique peut paraître aussi naïve que le projet [...] à la problématique stérile de la sincérité il faut substituer celle de l'authenticité : il ne s'agit pas d'avoir la vérité, mais de l'être ».

⁴⁸² Giansiro Ferrata, « André Maurois, *Aspects de la biographie* », *Solaria*, IV, 6, juin 1929, p. 59. « Un approfondimento in pochi sensi, arbitrari, “scelti”, diffusi il più possibile senza armonia imitativa del tempo. [...] Inutile per cogliere il timbro profondo di una grande anima, seguirla per le singole tappe ».

⁴⁸³ *Ibidem*. « Di assumere, nella forma libera del saggio, una specie di processo dell'individuo riducendo l'illuminazione su pochi, ma ben esaminabili e fecondi momenti del suo vivere ».

⁴⁸⁴ Cf. Anne-Rachel Hermetet, *Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine. Une étude de réception (1919-1943)*, op. cit., p. 69.

La vision européiste exprimée dans les pages de *Solaria* subit sûrement l'influence de différents auteurs français⁴⁸⁵, mais elle nous semble rejoindre plus précisément les positions de Gide dans des nombreux aspects. Cependant, même sur ce point, *Solaria* n'abdique pas entièrement à son autonomie et, par rapport aux idées de Gide, sa proposition est divergente sur la thématique du nationalisme. Nous allons maintenant approfondir cette proximité relative.

La position de Gide sur l'Europe fait l'objet de nombreuses études ; Martina Della Casa, dans la plus récente des contributions, consacrée à *Gide l'Européen*⁴⁸⁶, analyse la vision de l'Europe dans des textes programmatiques tels que « Réflexions sur l'Allemagne » (1919) ou « L'Avenir de l'Europe » (1923), publiés dans *Incidences*. Gide « envisage l'Europe comme un ensemble unitaire, mais en même temps choral et polyphonique, un ensemble dynamique qui n'uniformise nullement les voix qui le composent, car chacune d'elle doit y garder ses spécificités et son rôle unique dans la recherche d'une harmonie commune⁴⁸⁷ ». En s'opposant à la fois à la vision nationaliste de Barrès et aux visions internationalistes qui prétendent annuler les différences entre les différents pays, Gide élabore une vision de l'Europe comme mise en valeur des spécificités nationales qui trouvent leur épanouissement dans le cadre de l'ensemble plus vaste du continent. Comme Della Casa le remarque, cette vision concerne le plan politique, mais également le plan culturel. En réfléchissant à la reconstruction de la culture après la catastrophe, Gide affirme que « lorsqu'on parle aujourd'hui de civilisation occidentale, ce n'est tel pays en particulier, mais l'Europe entière qu'il s'agit de considérer⁴⁸⁸ » ; après la guerre, affirme-t-il, « aucun pays d'Europe ne peut plus désormais prétendre à un progrès réel de sa propre culture en s'isolant, ni sans une directe collaboration des autres pays⁴⁸⁹ ». Cependant, cette prise de conscience du besoin d'une culture commune ne doit pas faire sans la mise en valeur des caractères de chaque pays, qui constituent, au contraire, la richesse du concert européen : « c'est une profonde erreur

⁴⁸⁵ Gilbert Bosetti, par exemple, signale l'influence de Paul Valéry (« Fonction de Paris », 1927) sur l'ouvrage de Leo Ferrero *Paris, dernier modèle de l'Occident* (1932), cf. « Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de *La Nrf* dans l'entre-deux-guerres face à la francophobie fasciste », *Mélanges de l'École française de Rome*, t. 98, 1, 1986, p. 411.

⁴⁸⁶ *André Gide l'Européen. Avec un texte inédit d'André Gide*, Martina Della Casa (éd.), Paris, Garnier, 2019.

⁴⁸⁷ Martina Della Casa, « Introduction », *Ibid.*, p. 19.

⁴⁸⁸ André Gide, « L'avenir de l'Europe », cité *ibid.*, p. 32.

⁴⁸⁹ *Id.*, cité *ibid.*, p. 27.

de croire que l'on travaille à la culture européenne avec des œuvres dénationalisées ; tout au contraire, plus particulière est l'œuvre, plus utile elle devient dans le concert⁴⁹⁰ ». L'évolution que Gide préconise pour la culture européenne se fonde sur une évolution morale de l'homme : c'est à travers un changement des individus qu'il est possible d'envisager une évolution de la société. Comme Della Casa le démontre⁴⁹¹, cette évolution va dans la direction d'un retour aux sources du Christianisme, en tant que pensée de la solidarité et du sacrifice de l'individu.

Pour retracer ces idées dans les pages de *Solaria*, il faut se concentrer d'abord sur l'un des textes programmatiques de l'eupéanisme italien et, plus particulièrement, *solarien*, c'est-à-dire l'article de Leo Ferrero « Perché l'Italia abbia una letteratura europea », paru en janvier 1928, un mois après l'exil de son auteur à Paris. Dans ces pages, Ferrero exprime le souhait d'une nouvelle ouverture de la littérature italienne vers l'Europe ; il s'oppose aux tendances nationalistes et au renfermement du débat littéraire entre les frontières nationales. En même temps, il affirme l'importance des caractères nationaux de chaque littérature dans le cadre plus large du continent ; la proximité avec les propos de Gide est patente :

La littérature italienne a renoncé à l'Europe ; elle s'est ceinte, dans son même continent, d'un large silence. [...] Nous ne sommes plus européens parce que nous ne sommes plus italiens. Car on appelle littérature européenne – et ici nous parlons surtout du roman, excluant la lyrique – celle qui peint son propre pays en sous-entendant les autres⁴⁹².

La référence au roman est intéressante : elle renvoie directement au débat français, où la prose est un sujet majeur, et relie la question de l'eupéanisme à la question du roman.

Leo Ferrero remarque les manques des écrivains italiens et des revues culturelles⁴⁹³ qui, d'après lui, ont oublié leur condition d'Européens. L'absence d'une pensée

⁴⁹⁰ André Gide, « Réflexions sur l'Allemagne », cité *ibid.*, p. 38.

⁴⁹¹ Cf. *Ibid.*, p. 28-32.

⁴⁹² Leo Ferrero, « Perché l'Italia abbia una letteratura europea », *Solaria*, III, 1, janvier 1928, p. 32. « La letteratura italiana ha rinunciato all'Europa ; si è cinta, nel suo stesso continente, di un largo silenzio. [...] Non siamo più europei, perché non siamo più italiani. Si chiama infatti letteratura europea – e qui ci occupiamo soprattutto della romanzesca e escludiamo la lirica – quella che dipinge il proprio paese, sottintendendo gli altri ».

⁴⁹³ Cf. *Ibidem*. « Che l'Italia intellettuale non s'accorga più di vivere in Europa, è chiaro per chiunque legga [...] i titoli delle nostre riviste; perché in tutti i paesi europei, questo vocabolo magico, con cui gli uomini hanno battezzato il continente più civile e armonico della terra, splende sui frontespizi in inchiostri rossi e azzurri [...] ma nessuna rivista italiana rivela, dal titolo, questa gioia o, almeno, questa inquietudine ».

européenne est liée, d'après Ferrero comme d'après Gide, à une fausse position sur le plan moral : « les écrivains italiens ne sont plus européens, car ils ont perdu le sentiment moral, qui est la clé de l'existence, non seulement européenne, mais universelle⁴⁹⁴ ». Mais qu'entend-il Ferrero pour « sentiment moral » ? Sur ce point, le critique italien s'éloigne des propos gidiens, en dévoilant un caractère nationaliste plus marqué. Si les préoccupations morales de Gide concernent l'homme dans son individualité, la « morale » dont Ferrero parle coïncide avec la recherche de la justice et de l'intérêt national. Ferrero parcourt l'histoire de la littérature française de Rousseau à Barrès, en mettant en valeur l'engagement de ces écrivains dans « la vie sociale, politique, sentimentale, philosophique de la France⁴⁹⁵ » ; leurs romans ont été écrits « en proie à une passion nationale⁴⁹⁶ » : le sentiment moral de Ferrero, lié aux catégories de la justice et de l'injustice, du bien et du mal, coïnciderait donc avec l'engagement politique et ne serait pas disjoint d'une attitude nationaliste. D'après Ferrero, aucun roman digne de ce nom ne peut être écrit en dehors de ces préoccupations, y compris les œuvres écrites en polémique avec ce sentiment, comme celles de Gide : « l'on peut écrire un roman, comme Gide, entraîné par un sentiment polémique d'immoralité, mais jamais par l'indifférence vis-à-vis de ce qui est juste et injuste, du bien et du mal⁴⁹⁷ ». Dans cette phrase, nous remarquons d'abord l'attribution de Gide à la catégorie des romanciers ; ensuite, nous remarquons que Leo Ferrero n'exclue pas Gide des écrivains doués de « sentiment moral », mais il souligne que Gide approche cette catégorie d'une façon polémique.

Même sur un plan plus strictement littéraire, il convient de faire une distinction entre la pensée de Gide et celle de Ferrero : si Gide souhaite que les caractères nationaux des différentes littératures soient mis en valeur pour enrichir l'ensemble de la littérature européenne, Ferrero met au centre, plus spécifiquement, le respect de la tradition : « Aucun roman ne peut devenir européen, s'il n'est pas inspiré par un sentiment moral [...]. Mais cela ne suffit pas pour rendre européenne, non pas un roman, mais une

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 33. « Gli scrittori italiani non sono più europei perché non hanno la chiave della vita, non solo europea ma universale, che è il sentimento morale ».

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 34. « La vita sociale, politica, sentimentale, filosofica della Francia ».

⁴⁹⁶ *Ibidem*. « In balia di una passione nazionale ».

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 35. « Si può scrivere un romanzo mossi, come Gide, da un sentimento polemico d'immoralità, non mai dall'indifferenza al giusto e all'ingiusto, al bene e al male ».

littérature entière : il faut surtout le sens de la tradition⁴⁹⁸ ». Cette tradition, dans le sens littéral de transmettre un patrimoine, est à la base de la littérature nationale d'esprit européen telle que Ferrero la décrit : seulement dans le cadre d'une tradition une œuvre peut trouver sa durée. Ferrero donne l'exemple des *Promessi sposi*, un grand roman universel qui est presque oublié en Europe ; cet oubli est dû à l'absence d'une continuité : « un livre, en général, peut durer [...] seulement lorsqu'il a une descendance⁴⁹⁹ ». Ferrero souligne le plaisir de lire une œuvre contemporaine pour y découvrir aussi les traces des œuvres et des auteurs qui l'ont précédée et dont elle est la continuation dans le monde contemporain. Pour cette raison, d'après Ferrero, pour construire une littérature européenne, « il faut que les écrivains ne se laissent pas aveugler par l'orgueil naïf d'inaugurer un nouveau genre littéraire à chaque fois qu'ils écrivent un livre ; il faut, au contraire, qu'ils perpétuent, en les renouvelant, les grandes traditions ; mais, surtout, qu'ils abandonnent le désert, qu'ils redeviennent des hommes⁵⁰⁰ ». Si, pour Gide, les littératures nationales doivent être « révélatrices du sol et de la race qui les portaient⁵⁰¹ », pour Ferrero elles doivent mettre en valeur leur descendance d'une filière littéraire précédente. Gide vise à mettre en valeur les caractères nationaux « innés » de l'individu, alors que Ferrero met en valeur un esprit national supérieur partagé par l'ensemble des artistes, un esprit qui dépasse l'identité individuelle. Malgré ces nuances, les visions de l'Europe de Gide et de Ferrero nous semblent très proches.

Le débat autour de l'Europe occupe la revue à tous les niveaux, comme le démontre un vivace article de Raffaello Franchi consacré, avec légèreté, aux cafés littéraires. Dans ce court texte lyrique plein de mélancolie, les cafés littéraires deviennent la métaphore de l'Europe telle que Franchi l'imagine : « Les cafés appartiennent seulement en apparence au sol d'un pays. Assis à un café, comme à aucun autre endroit, on part pour des terres

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 35. « Nessun romanzo può diventare europeo, se non è ispirato da un sentimento morale [...] Ma perché diventi europeo non un romanzo, ma una letteratura, questo non basta: ci vuole soprattutto il senso della tradizione ».

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 38. « Un libro, in genere, può durare [...] solo quando ha una discendenza ».

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 40. « Bisogna che gli scrittori non si facciano accecare dall'orgoglio candido di inaugurare, ogni volta che scrivono un libro, un nuovo genere letterario; che perpetuino invece, rinnovandole, delle grandi tradizioni; ma soprattutto che abbandonino il deserto, ridiventino uomini ».

⁵⁰¹ André Gide, « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès », *EC*, p. 4. Le roman de Barrès, d'ailleurs, est l'un des exemples de « roman européen » proposés par Ferrero.

lointaines⁵⁰² ». Le café littéraire est « un lieu international par définition⁵⁰³ », tout en restant différent dans chaque pays : « Chez soi l'écrivain doit être et se sentir italien. Mais ce n'est pas mauvais si son étroitesse rêve et trouve la terre entière à une table de café⁵⁰⁴ ». Dans l'un de ces cafés italiens, mais internationaux, qui garde leur caractère national tout en établissant une mystérieuse correspondance avec les cafés de l'Europe entière, « il y a vingt ans, à cette petite table, André Gide parlait de Rimbaud à un petit groupe de jeunes amis⁵⁰⁵ ».

3.4.2.3. *Les romans de Solaria et Gide : un air de famille*

Le débat sur l'Europe se lie au débat autour du roman, comme il est explicité en 1929 dans les pages de *Solaria* : « Il y a deux grands sujets qui, de nos jours, passionnent la critique militante : l'interprétation du concept d'eupéanisme et la possibilité du roman⁵⁰⁶ ». Le débat entre romantisme et classicisme, fortement impliqué avec la thématique morale aux années Vingt, assume une valeur politique et plusieurs ouvrages paraissent à ce sujet. En recensant en 1928 le volume de Gian Battista Angioletti *Scrittori d'Europa*, Giansiro Ferrata minimise la distance entre la vision de l'Europe de *Solaria* et celle d'Angioletti, éminemment classiciste, en mettant en valeur les points communs : il voit dans cet ouvrage « un acte d'espoir [...] dans la puissance vitale et créative des canons traditionnels appliqués à la littérature moderne⁵⁰⁷ » ; encore une fois, c'est la médiation que *Solaria* recherche. En 1930, encore Ferrata donne une recension du volume d'Alberto Consiglio *Europeismo* : le critique approuve la vision de Consiglio, influencé très évidemment par Paul Valéry, de l'eupéanisme comme « esprit en crise », une crise à résoudre par un compromis entre l'Europe des valeurs classiques et l'Europe du romantisme sortie de la Réforme. Mais Ferrata essaie de nuancer les catégories proposées

⁵⁰² Raffaello Franchi, « Caffè letterario », *Solaria*, IV, 9-10, septembre-octobre 1929, p. 38. « Il caffè appartiene soltanto in apparenza alla terra di un paese. Da nessun luogo come dal caffè, sedendo in vita, si parte davvero per luoghi lontani ».

⁵⁰³ *Ibidem*. « Un luogo internazionale per definizione ».

⁵⁰⁴ *Ibidem*. « A casa propria lo scrittore italiano dev'essere e sentirsi italiano. Ma non è punto peccato che la sua povertà vagheggi e trovi tutta la terra a un tavolino di caffè ».

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 37. « Vent'anni or sono, a questo tavolino, André Gide discorreva di Rimbaud a un gruppetto di giovani amici ».

⁵⁰⁶ (Consiglio, « Diatriba sul romanzo », *Solaria*, juin 1929, p. 36, trad. Bosetti p. 390.

⁵⁰⁷ Giansiro Ferrata, « Giovanni Battista Angioletti, *Scrittori d'Europa* », *Solaria*, III, 12, décembre 1928, p. 53. « Un atto di speranza [...] nelle potenze vitali e creative dei canoni tradizionali applicati alla letteratura moderna ».

par Consiglio, qui superpose le mysticisme au romantisme en l'opposant au classicisme et à la position catholique⁵⁰⁸ ; le critique *solarien* souhaite dépasser ces catégories et proposer l'idée d'une littérature européenne qui dépasse le romantisme dans un compromis avec le classicisme. Sur ces bases esthétiques se construit le modèle du roman de *Solaria*.

Sur le problème du roman, la revue a une attitude consciemment programmatique : à la fin de la première année de la revue, Raffaello Franchi signale que « pour parvenir à une floraison organique de romans italiens [...] il est nécessaire d'indiquer aux auteurs une destination ou, du moins, un chemin commun⁵⁰⁹ ». La réflexion de *Solaria* autour de la forme romanesque part de la redéfinition des genres littéraires, ou, mieux encore, de leur dépassement. En 1929, Umberto Morra affirme qu'« il est superflu de recommencer le discours sur la vieille question des genres, pour affirmer qu'ils n'ont plus de place dans une esthétique moderne, sinon comme définition de convenance⁵¹⁰ » ; la réflexion de *Solaria* souhaite dépasser le concept de genre et définir, plus simplement, des lignes esthétiques applicables, plus en général, à la macro-catégorie de la narration. D'autant plus que, malgré le large effort de théorisation, la production romanesque de *Solaria* est assez réduite⁵¹¹ : pour des raisons éditoriales, selon le choix de son directeur Alberto Carocci, *Solaria* publiera principalement des récits, en favorisant paradoxalement la survie de la prose courte⁵¹².

⁵⁰⁸ Cf. Giansiro Ferrata, « Alberto Consiglio, *Europeismo* », *Solaria*, V, 1, janvier 1930, p. 56: « Ma com'è possibile allora parlar d'una Chiesa cattolica antimistica? ».

⁵⁰⁹ Raffaello Franchi, « Allarme », *Solaria*, I, 12, décembre 1926, p. 40. « Per addivenire ad una organica fioritura d'opere di romanzi italiani [...] è necessario additare agli scrittori una meta o quanto meno una via comune ».

⁵¹⁰ Umberto Morra, « Camillo Pellizzi, *Le lettere italiane del nostro secolo* », *Solaria*, septembre-octobre 1929, p. 50. « Non è da ricominciarsi un discorso sulla vecchia questione dei "generi" per dire che non possono più star di casa in un'estetica moderna, se non come una definizione di comodo ».

⁵¹¹ Cf. Isotta Piazza, « La "sostanza di romanzo" (senza romanzo) in *Solaria* », dans *I modernismi delle riviste: Tra Europa e Stati Uniti, op. cit.* En regardant aux quarante-deux ouvrages publiés entre 1926 et 1937 par les « Edizioni di Solaria », « si individuano solo due romanzi: Raffaello Franchi, *L'amico dei poeti* (Edizioni di Solaria, Firenze, 1927) e Giansiro Ferrata, *Luisa* (Edizioni di Solaria, Firenze, 1933), cui possiamo aggiungere il racconto lungo di Vieri Nannetti, *I nudisti di Monte Caterina* (Edizioni di Solaria, Firenze, 1932) e il romanzo breve, dello stesso autore, *Sogno degli amanti in catene* (Edizioni di Solaria, Firenze, 1934). Oltre alle raccolte di versi, ai saggi e alle pagine polemiche, critiche e autobiografiche, prioritaria è la proposta di novelle e racconti, "imposti" al pubblico con ben 15 raccolte ».

⁵¹² Cf. Isotta Piazza, « *Solaria*. Ritorno al romanzo attraverso il racconto », *Letteratura e Letterature*, 10, 2016, p. 23-38.

À partir des années 1929-1930, le débat s'éloignera, donc, du discours autour de la forme du roman pour aller vers ce qu'Isotta Piazza, en reprenant une heureuse expression de Raffaello Franchi, appelle la « *sostanza di romanzo* » présente dans des textes qui, à la rigueur, ne sont pas des narrations longues et construites, mais qui se rapprochent de la prose d'art ou de la notation biographique⁵¹³, des formes narrative que les *solariens*, au niveau programmatique, affirment de refuser. La recherche de *Solaria* en direction du roman suit la voie que Vittorini indique en parlant d'Italo Svevo, c'est-à-dire la nécessité d'« écrire au sérieux »⁵¹⁴ : la parole est « nécessaire comme la boue du bon Dieu »⁵¹⁵ et son importance dépasse celle de l'équilibre stylistique. Les valeurs esthétiques des *solariens* se situent au milieu entre l'attention formelle d'empreinte classique et la poursuite d'une expressivité plus extrême :

Nous n'idolâtrons pas les stylismes et les purismes extrêmes, et si quelqu'un parmi nous sacrifie le rythme d'une phrase ou la pertinence du langage dans la tentative d'exprimer un art exceptionnellement dramatique et humain, nous le lui pardonnons par avance et avec enthousiasme. Bref, pour nous Dostoïevski est un grand écrivain. Mais nous ne pardonnerons pas aux confrères invités des licences qui ne sont pas pleinement justifiées ; sur ce point, nous nous sentons des *rondistes*⁵¹⁶.

Dans le nouveau cours du roman, la revue cherche une médiation entre le retour à des modèles du passé et les excès expressifs des avant-gardes, en s'inspirant aux expériences novatrices de la littérature en Europe, notamment à la France et à la *Nouvelle Revue française*.

Le caractère du roman *solarien* est explicité par Alberto Consiglio lorsque, en 1929, il entre dans le débat qui oppose Giovanni Papini et Ugo Ojetti. Dans son article « Su questa

⁵¹³ Cf. Lia Fava Guzzetta, « Gli anni di *Solaria*: dal frammento al romanzo », *Dai solariani agli ermetici*, op. cit., p. 182.

⁵¹⁴ Elio Vittorini, « Italo Svevo. Una vita », *Solaria*, V, 12, décembre 1930, p. 47. « Scrivere sul serio ».

⁵¹⁵ *Ibidem*. « Necessaria come il fango del buon Dio ». Vittorini souligne que cette posture dérive d'une influence européenne : Svevo « ci aveva aperto, assai prima che noi lo sapessimo, le strade della tradizione europea » (*Ibid.*, p. 58), en donnant un roman où l'écriture n'est pas précieuse, mais elle est pourtant artistique, où la parole est précise, marquante, où les personnages parlent à chacun d'entre nous. Vittorini le rapproche de Stendhal et Gogol.

⁵¹⁶ *Solaria*, I, 1, janvier 1926, p. 3. « Non siamo idolatri di stilismi e purismi esagerati e se tra noi qualcuno sacrifica il bel ritmo di una frase e magari la proprietà del linguaggio nel tentativo di dar fiato a un'arte singolarmente drammatica e umana gli perdoniamo in anticipo con passione. Per noi, insomma, Dostoevskij è un grande scrittore. Ma non perdoneremo nemmeno ai fraterni ospiti le licenze che non sieno pienamente giustificate e in questo ci sentiamo rondeschi ».

letteratura⁵¹⁷ », Papini déclare la mort du romantisme et, en même temps, critique le roman italien, en affirmant que les écrivains italiens ne sont pas adaptés à ce genre ; Ugo Ojetti, au contraire, prend les défenses des romanciers italiens. Alberto Consiglio, dans les pages de *Solaria*, conteste l'un et l'autre, en affirmant qu'une redéfinition se rend nécessaire : le roman n'est pas un genre littéraire, mais un état d'esprit : « ce sont des éléments exclusivement spirituels ceux qui invitent à reconnaître un romancier dans un auteur donné, des éléments totalement distincts des éléments rhétoriques et formels⁵¹⁸ ». En anticipant ici les concepts qu'il approfondira dans son volume *Europeismo*, Consiglio indique la voie pour le renouveau du roman italien dans le compromis entre les deux âmes de la narrative italienne, l'âme classique et l'âme romantique⁵¹⁹. Cette posture sera pleinement partagée par les autres critiques de *Solaria*, comme le démontre la recension enthousiaste que Giansiro Ferrata consacre au volume⁵²⁰. L'un des caractères de ce retour au roman sera l'autobiographisme ; dans *Europeismo*, Consiglio affirme : « nous sommes trop tourmentés pour nous intéresser à autre chose que notre propre tourment. C'est la raison pour laquelle nous aimons surtout les autobiographies⁵²¹ ». Ce qui est bien démontré, par exemple, par un article d'Elio Vittorini en 1931, titré « Tendo al diario intimo ». Dans cet article, Vittorini défend la tradition européenne du journal intime et préconise son introduction en Italie. Il critique les œuvres excessivement intellectuelles et construites, qui tendent à l'immortalité, alors qu'il faudrait se concentrer plus sur la narration de ses propres instants de vie :

Qui oserait introduire en Italie un genre littéraire qui pourrait nous civiliser? [...] les écrivains de la nouvelle Italie [...] rêvent d'inscriptions gravées dans le marbre, comme les vers de Carducci, jamais d'une page soumise au jour qui fuit. [...] Un journal intime les horrifierait, par peur de fragmenter, sous une plume aussi vile, les trésors secrets de

⁵¹⁷ *Pègaso*, I, 1, 1928, pp. 29-43.

⁵¹⁸ Alberto Consiglio, « Diatriba sul romanzo e altre cose », *Solaria*, IV, 6, 1929, p. 39. « Sono degli elementi esclusivamente spirituali quelli che inducono a riconoscere in un certo autore un romanziere, elementi assolutamente distinti da quelli retorici e formali ».

⁵¹⁹ Cf. *ibid.*, p. 48 : « La realtà è che in Italia vivono in costante, Sebbene non sempre Palese contrasto, ambedue le tendenze, romantica e romana ». Cf. également *ibid.*, p. 47-48 : « “è forse possibile, invece, che l'Italia cominci ad avere proprio oggi un'eccellente letteratura veramente romantica e, insieme, un'eccellente letteratura di tipo, diremo così classico [...] bisogna che i giovani scrittori conquistino la perfetta coscienza delle loro possibilità e della loro natura” ».

⁵²⁰ Cf. Giansiro Ferrata, « Alberto Consiglio, *Europeismo* », *Solaria*, V, 1, janvier 1930, p. 53-59.

⁵²¹ Alberto Consiglio, *Europeismo*, op. cit., p. 65. « Siamo troppo tormentati per sentire qualche reale interesse per quel che non sia il nostro istesso tormento. Ecco perché amiamo, soprattutto, le autobiografie ».

l'esprit. Nous pensons tout le temps à l'article, à l'essai, au conte, à l'œuvre concrète, et nous ne nous rendons pas compte que nous serions légers comme des papillons avec un petit effort quotidien. [...] Bien sûr, il ne suffit pas un agenda publicitaire offert par une Compagnie d'Assurance pour faire un Barbeillon. Il faudrait beaucoup de courage, il faudrait renoncer pour de bon à l'article, à l'essai, au conte, à l'œuvre structurée. Il faudrait ne plus se sentir des écrivains, et regarder dehors avec des yeux timides, à nouveau, avec les yeux des dix-huit ans⁵²².

À côté de Barbeillon, pseudonyme de Frederick Cummings, auteur de *Journal of a disappointed Man* (1919) et *A last Diary* (1920), Vittorini cite également Henri Frédéric Amiel (*Fragments d'un journal intime*, 1883-1884⁵²³) et Maurice de Guérin (*Journal*, 1862); mais le *Journal* de Gide, cité à plusieurs reprises, est aussi parmi les modèles incontournables de l'écriture journalière de *Solaria*. La revue montre une nécessité d'adhésion à la réalité qui se développe dans la reprise de l'écriture intime et, en même temps, dans le retour à un caractère réaliste dans la narration. En cette tendance autobiographique et, plus en général, en cette quête de la modernité, *Solaria* n'oublie pas ses prédécesseurs, notamment les expériences de *La Voce*⁵²⁴ : la prose de *Solaria* se situe, plus précisément, au croisement entre l'influence du roman européen et les expérimentations de *La Voce*. Comme le souligne Giuseppe Langella, *Solaria* reconstruit la prose italienne, en l'éloignant de la prose d'art de *La Ronda*, d'une prose d'art pour

⁵²² Cf. Elio Vittorini, « Tendo al diario intimo », *Solaria*, VI, 9-10, septembre-octobre 1931, p. 50 : « Chi oserà mai portare in Italia un genere letterario che servirebbe a dirozzarci? [...] i letterati della nuova Italia [...] sognano le iscrizioni sul marmo, come i versi di Carducci, giammai una pagina sottomessa al giorno che fugge. [...] un giornale intimo o uno zibaldone farebbe quasi orrore; per timore che dagli scrigni mentali tesori segreti dovessero schizzare frantumati sotto un pennino così vile. Pensiamo continuamente all'articolo, al saggio, al racconto, all'opera concreta – e non ci si accorge che da uno sforzo quotidiano usciremmo leggeri come farfalle, pronti a volare dietro un fiore o una nuvola, anche per mare. Certo non basta un agenda, regalata ad uso reclame dalla Compagnia delle Assicurazioni, per fare un Barbeillon. Occorrerebbe, grande coraggio, rinunciare all'articolo, al saggio, racconto, all'opera di largo respiro – quasi per sempre. Bisognerebbe non sentirsi più scrittori, e guardare fuori di sé con occhi timidi, di nuovo, *les yeux des dix-huit ans* ».

⁵²³ L'ouvrage a paru posthume, l'auteur étant décédé en 1881. Vittorini a probablement lu la réédition parue en 1923.

⁵²⁴ Cf. par exemple Giansiro Ferrata, « Benjamin Crémieux, *Panorama de la littérature italienne* », *Solaria*, III, 7-8, juillet-août 1928, p. 52 : il affirme que, dans cette anthologie (Paris, Kra, 1928), « meritava dello spazio e della intellettuale fatica lo svolgersi, in questi ultimi anni, di tutto un segreto processo di rinnovamento che il periodo della Voce aveva troppo presto, con troppo e spesso vuoto impeto, inseguito ».

l'art, pour l'amener vers un nouveau réalisme⁵²⁵, en la chargeant d'un nouveau lien à la vie, de « la proposition d'un nouvel humanisme⁵²⁶ ».

La posture de *Solaria* autour du roman est bien exemplifiée par la polémique entre Giansiro Ferrata, critique historique de la revue, et Giovanni Battista Angioletti qui, dans les pages de *L'Italia letteraria*⁵²⁷, juge incompatibles la poéticité et l'introspection psychologique. Ferrata, dans les colonnes de *Solaria*, l'accuse de mettre en acte un « pogrom des écrivains qui mettent en place des colloques intérieurs : jusqu'à les définir les fils ou les petits-fils du XIX^e siècle vériste et bourgeois⁵²⁸ » ; il refuse entièrement la superposition mise en place par Angioletti entre le réalisme vériste et l'analyse de la réalité psychologique de l'homme, une confusion dangereuse qu'il faut dénoncer. Ferrata remarque l'équivoque selon lequel « il faudrait réduire Joyce et les autres “analystes” [...] à une bizarre secte mécaniste, qui ne s'intéresse que de vérités d'ordre pratique⁵²⁹ » ; au contraire, il souligne la supériorité des romanciers qu'il appelle des « analystes⁵³⁰ » par rapport aux véristes et aux positivistes. Un autre point que Ferrata conteste est l'opposition d'esprit analytique et d'atmosphère poétique ; Angioletti préconise une distinction nette entre le roman psychologique et la poéticité ; au contraire, le critique *solarien* confirme leur coexistence. De plus, cette coexistence est l'un des caractères qui marquent la bataille pour le développement du roman, et qui rapproche *Solaria* de *La Nrf*.

Un signe évident de cette double alliance entre le côté analytique et le côté qu'Angioletti appelle « de poésie » [...] est le fait qu'en France, en Italie, presque partout, ces deux tendances prospèrent à l'ombre des mêmes revues, des mêmes groupes. C'est *La Nouvelle Revue française* qui, parmi les bustes des anciennes divinités Proust, Gide, Valéry, publie Pilniak et Hemingway ; chez nous, modestement, c'est *Solaria* qui, si d'un côté consacre une livraison hors-série à Svevo, de l'autre accueille les noms presque inconnus de Comisso et Loria. Tout compte fait, on ne peut pas dire que l'aura poétique doit se battre

⁵²⁵ Giuseppe Langella, « La polemica contro i Calligrafi e la preistoria del Neorealismo », *Il secolo delle riviste*, op. cit., p. 332.

⁵²⁶ Lia Fava Guzzetta, « Gli anni di *Solaria*: dal frammento al romanzo », *Dai solariani agli ermetici*, op. cit., p. 176. « Un nuovo umanesimo da riproporre ».

⁵²⁷ Cf. Giovanni Battista Angioletti, « L'aura poetica », *L'Italia letteraria*, I, 14, 7 juillet 1929, p. 1.

⁵²⁸ Giansiro Ferrata, « Sull'“aura poetica” », *Solaria*, IV, 9-10, septembre-octobre 1929, p. 40. « Pogrom degli scrittori da colloquio interiore : fino a definirli figli o nipoti dell'ottocento più veristico o borghese ». Lorsque Angioletti reprendra les mêmes idées en volume, *Solaria* répondra à nouveau, par la recension de Alfonso Silipo « G.B. Angioletti, *Servizio di guardia* », *Solaria*, VII, 7-8, juillet-août 1932, p. 60-62.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 41. « Joyce e gli altri “analisti” [...] sarebbero ridicibili a una strana setta meccanicistica, curiosa appena appena di verità di ordine pratico ».

⁵³⁰ Il propose un canon de ces « analystes », cf. *ibidem* : « Proust e Svevo, la Manzini, almeno il Joyce di *Dedalus*, la Woolf... l'elenco potrebbe continuare assai ».

contre l'esprit d'analyse pour s'affirmer, au contraire, ils semblent s'entendre parfaitement⁵³¹.

Ferrata souligne tout de même que le caractère poétique dérive de la qualité de l'art qui accompagne l'analyse psychologique ; entre autres, d'après lui, c'est ce qui distingue « le Gide des *Faux-monnayeurs* par rapport au Gide de *L'École des femmes*⁵³² », ce dernier ouvrage étant utilisé comme exemple d'ouvrage purement analytique. Ferrata défend décidément l'importance de l'analyse psychologique, mais aussi sa coexistence avec la poéticité. Cette polémique contre Angioletti assume aussi un caractère générationnel⁵³³ et devient exemplaire de la posture de *Solaria*, qui rallie le chemin de *La Nrf* et, plus particulièrement, de Gide.

Solaria, « renié tout rapport d'ascendance de notre tradition, chercha au-delà des Alpes ses points de référence, en les trouvant [...] dans la pléiade des écrivains qui tournaient autour de *La Nouvelle revue française*⁵³⁴ ». Gilbert Bosetti met en valeur l'influence des romans *NRF* sur *Solaria* au niveau thématique. Notamment, il signale la forte présence de la thématique de l'enfance et de l'adolescence comme un élément commun aux écrivains des deux revues⁵³⁵, un élément célébré, par exemple, par Aldo Capasso dans les romans de Valéry Larbaud⁵³⁶, une enfance mythique, lyrique, qui devient amour pour la vie et le monde. Cette vision de l'enfance, d'après Bosetti, influence de nombreux narrateurs

⁵³¹ *Ibid.*, p. 42-43. « Un segno abbastanza chiaro di questa doppia alleanza fra l'atmosfera d'analisi e l'atmosfera che Angioletti chiama di *poesia* [...] è che in Francia, in Italia, un po' dappertutto esse prosperano all'ombra delle stesse riviste, degli stessi gruppi. È la *Nouvelle Revue française* che, fra le erme dei numi indigeti Proust, Gide, Valéry, pubblica Pilniak ed Hemingway ; da noi è modestamente, *Solaria*, che se fa il "numero unico" per Svevo ospita gli ancor quasi o del tutto sconosciuti Comisso e Loria. Insomma, non si può dire che "l'aura poetica" debba lottare contro lo "spirito di analisi" per affermarsi, quando, invece, sembrano assai bene d'accordo ».

⁵³² *Ibid.*, p. 43. « Un Gide *Faux-monnayeurs* nei confronti di un Gide *École des femmes* ».

⁵³³ Cf. notamment un court article d'Elio Vittorini, dans le même numéro de la revue, sur *Ritratto del mio paese*. Vittorini souligne qu'il apprécie l'art d'Angioletti, mais qu'il appartient à une autre génération ; qu'il peut jouer le rôle du guide, mais qui doit aussi laisser les jeunes faire leur chemin.

⁵³⁴ Giuseppe Langella, « Il romanzo a una svolta », *Dai solariani agli ermetici*, op. cit., p. 201. « negato qualsiasi rapporto di discendenza dalla tradizione nostrana, aveva cercato oltralpe i suoi punti di riferimento, trovandoli [...] nella pleiade di scrittori che orbitavano attorno alla *Nouvelle revue française* ».

⁵³⁵ Cf. Gilbert Bosetti, « *Solaria* e la cultura francese: l'influenza dei modelli della *Nrf* sui narratori solariani », *Gli anni di Solaria*, Gloria Manghetti (éd.), Verone, Bi&Gi, 1986, p. 59 : « caratteristica di *Solaria* è quella tendenza a privilegiare nelle varie lezioni dei modelli francesi, il denominatore comune alla narrativa *Nrf*, ossia il motivo dell'adolescenza che implica una mitizzazione dell'infanzia ».

⁵³⁶ Cf. *ibid.*, p. 58. « *Solaria* ha fatto sua questa celebrazione di un'adolescenza non limitata nel tempo [...] età decisiva delle grandi scoperte che rimanda ad un mito infantile ».

proches de *Solaria*, dont Gianna Manzini, Giani Stuparich ; il souligne également l'influence de la figure des *enfants terribles* proposée par Cocteau et Radiguet dans leurs ouvrages, face auxquels les critiques étaient plus prudents : « Admirateurs fervents du classicisme *NRF* des orthodoxes Gide et Rivière, les *solariens* accueillirent prudemment les aspects les plus provocateurs des deux “enfants terribles”, mais leur “littérature comme vie effrénée” les charma⁵³⁷ ». Gide est considéré, donc, comme une expression « classique » du nouveau roman européen. Une autre déclinaison de cette thématique de l'enfance est liée à la mémoire, à l'intensité de l'instant vécu et à la nostalgie d'un passé irrépétile qui dérive des œuvres de Proust⁵³⁸, mais aussi de Alain-Fournier. Cependant, comme Bosetti lui-même le souligne, « il ne s'agit pas de dépendances très strictes. On peut les considérer comme de convergences entre ceux qui peignent la psychologie de l'enfance et de l'adolescence⁵³⁹ ». En ce cadre, Gilbert Bosetti propose de nombreuses influences gidiennes sur les récits parus dans la revue⁵⁴⁰, ainsi que sur la production littéraire d'Elio Vittorini. Notamment, Bosetti retrace de nombreux renvois thématiques et textuels aux *Faux-monnayeurs* dans *Il Garofano rosso* (1933-1934), un roman où Vittorini met en scène un adolescent en quête de sa propre identité adulte, sur le fond d'une communauté d'adolescents vivant dans une pension, dans un récit qui alterne la narration en troisième personne au journal du protagoniste et aux échanges épistolaires⁵⁴¹. L'influence de Gide sur Vittorini serait à retracer aussi dans « le plaisir de la découverte

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 60. « Fervidi ammiratori del classicismo *Nrf* degli ortodossi Gide e Rivière, i solariani accolsero con prudenza gli aspetti più provocatori dei due “enfants terribles”, ma furono affascinati da questa loro “letteratura come vita sfrenata” ».

⁵³⁸ En ce sens, Gilbert Bosetti souligne l'influence de Proust sur les contes d'Alberto Carocci, fondateur de la revue, mais aussi de Guglielmo Alberti, Sergio Solmi, Gianna Manzini, Bonsanti, Quarantotti Gambini, *Ibidem*.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 66. « Non sono dipendenze molto strette. Si possono considerare come convergenze di chi dipinge la psicologia dell'infanzia e dell'adolescenza ».

⁵⁴⁰ Bosetti retrace quelques influences gidiennes sur les contes de Quarantotti Gambini : « Ne *I tre crocifissi* l'esplorazione notturna della casa disabitata per esorcizzare le paure infantili riecheggia le « drôle de jeu pour un enfant » della passeggiata quasi sonnambula di Lafcadio (prototipo gidiano di *enfant terrible*) nel castello dei Carpazi », *ibid.*, p. 64. Il identifie également l'influence des *Faux-monnayeurs* sur la nouvelle *Domenica in collegio* de Sanminiatielli (cf. *ibid.*, p. 66), ainsi que sur quelques écrits fictionnel de Leo Ferrero (cf. *ibid.*, p. 67). Il indique une influence plus explicitement gidienne sur les contes de Comisso, pour lequel le culte de l'enfance est un « stato di natura edenica e antidoto all'educazione puritana borghese (cf. *ibid.*, p. 69) ».

⁵⁴¹ Dans les amours sensuels aux allures orientales du jeune Mainardi, Bosetti entrevoit une référence directe à *Les Nourritures terrestres*, mais aussi à d'autres romancier, au point de le définir un « patchwork » d'influences des écrivains de *La NRF*, cf. *ibid.*, p. 70-71. Cf. également Id., « Gide, *Solaria* e Vittorini », *Inventario*, XXI, 9, septembre-décembre 1983.

d'un monde primitif, instinctif, élémentaire⁵⁴² » de *Sardegna come un'infanzia*, un roman dans lequel Bosetti retrouve des réminiscences du *Voyage d'Urien* et des *Nourritures terrestres*. Cependant, comme Antoine Fongaro le précise, ces références thématiques ne sont pas contraignantes : s'il est possible de voir dans les œuvres de Vittorini une influence de plusieurs écrivains de *La NRF*, il est difficile d'établir un lien strict avec l'œuvre de Gide. Notamment, Fongaro nie toute correspondance entre *Il garofano rosso* et *Les Faux-monnayeurs*⁵⁴³. D'après nous, s'il est difficile d'établir une descendance directe entre les deux ouvrages, et plusieurs des précisions de Fongaro sont convaincantes ; il nous semble également indéniable un « air de famille » entre Gide et Vittorini. Cet air de famille, probablement, ne suffit pas pour démontrer une influence directe et personnelle, mais il est sûrement le signe de l'influence du groupe *NRF*, dont Gide était l'un des éléments les plus visibles, sur la narrative du groupe des *solariens*. D'ailleurs, cette influence thématique est largement confirmée par les adversaires de *Solaria*, qui accusent la revue, justement, de se plier aux thématiques « scandaleuses » d'une certaine littérature française. Citons, parmi d'autres, un article de Piero Bargellini dans *Il Frontespizio*, qui indique en Svevo, Proust et Joyce et Gide les grands maîtres des écrivains de *Solaria*⁵⁴⁴.

En tout cas, comme Bosetti le remarque, les œuvres des écrivains de *Solaria* auraient un ton modéré par rapport aux romans français qui les ont inspirés⁵⁴⁵ : notamment, les *solariens* ont tendance à nuancer les aspects les plus rebelles des adolescents du roman

⁵⁴² Gilbert Bosetti, « Gide, *Solaria* e Vittorini », *Inventario*, XXI, 9, septembre-décembre 1983, p. 111. « Il piacere della scoperta di un mondo primitivo, istintivo, elementare ».

⁵⁴³ Cf. Antoine Fongaro, « Annexe 7. *Il garofano rosso* et *Les Faux-monnayeurs* », *Bibliographie de Gide en Italie*, op. cit., p. 265 : « on peut trouver dans le roman de Vittorini tout autant de rapprochements avec d'autres textes que *Les Faux-monnayeurs*. [...] Il convient surtout de ne pas accorder aux rapprochements une importance qu'ils n'ont pas. [...] D'un point de vue général, il n'y a aucun rapport entre *Il garofano rosso* et *Les Faux-monnayeurs* ».

⁵⁴⁴ Cf. Piero Bargellini [Il Vetturale], « Scarrozzata », *Il Frontespizio*, III, 5, mai 1931, p. 8 : « Mancava il quarto a fare primiera. Per la scelta del quarto si poteva "incaricare" Proust (sospettato gravemente di omosessualità : Albertine è maschio o femmina?), e Proust si tirò dietro Gide (omosessuale e apologista della omosessualità). Così i solariani avevano trovato (dopo i piccoli maestri fiorentini) i grandi maestri stranieri ».

⁵⁴⁵ Parmi des nombreux exemples, Bosetti analyse la proximité entre *Il garofano rosso* et *Les Faux-monnayeurs* dans la thématique du jeune homicide (ou suicide) : le jeune protagoniste de Vittorini, entré en possession d'une arme, n'aura pas le courage de l'utiliser, en s'arrêtant un pas en arrière par rapport à la tragédie du petit Boris.

français, spécialement en ce qui concerne la sexualité⁵⁴⁶. Cette prudence serait le signe de « l'impossibilité, donc, d'être entièrement gidien dans la représentation de la crise de la jeune génération, à cause de l'idéologie fasciste dominante ; mais elle correspond aussi à l'impossibilité de conclure le roman de la crise, expliquée et théorisée dans le journal d'Édouard⁵⁴⁷ ». Nous soulignons l'importance de ce point, qui nous invite à quitter le plan thématique pour remonter aux enjeux les plus profonds de la question. Si l'élément politique intervient sûrement dans le caractère modéré des propos de *Solaria*, il nous semble important de souligner que cette timidité ne dérive pas d'une simple imposition esthétique extérieure. Profondément significative de l'esthétique italienne, elle est le signe de ce compromis que les jeunes romanciers recherchaient. Du côté italien, on assiste définitivement à un retour au roman qui, s'il prend appui sur le roman « psychologique » français et introduit de nouveautés au niveau de la forme et de contenu, vise à les conjuguer avec un équilibre mesuré de tendance classique. L'influence de *La NRF* sur *Solaria* touche, donc, les racines mêmes de la forme-roman, en lien, comme nous venons de le dire, avec le débat sur l'Europe. En ce cadre, l'influence des auteurs français et, entre eux, de Gide, ne peut pas se réduire à un air de famille au niveau thématique.

Le premier témoignage de l'intérêt pour la narration gidienne dans *Solaria* est un article de Raffaello Franchi, qui propose un parcours à travers les œuvres de jeunesse de l'écrivain. Dans *Les Cahiers d'André Walter*, désormais « une œuvre très rare⁵⁴⁸ », Franchi remarque déjà tous les traits du dernier Gide. Il souligne des traces du romantisme, mais aussi une propension à l'équilibre classique : « Si, pour son genre littéraire, cette œuvre [...] est propre à susciter des impressions déliées, comme d'algues qui affleurent, les aspirations que le protagoniste avoue sont des aspirations solidement

⁵⁴⁶ Gilbert Bosetti, « *Solaria* e la cultura francese: l'influenza dei modelli della *Nrf* sui narratori solariani », in *Gli anni di Solaria*, G. Manghetti (éd.), Verone, Bi&Gi, 1986, p. 57. « I solariani sono spesso timidi discepoli nella rappresentazione degli aspetti più sovversivi dell'adolescenza, soprattutto per quanto riguarda la questione sessuale. A loro piace evocare il sogno di evasione senza la disinvoltura di Larbaud, l'audacia sacrilega di Gide o di Cocteau. [...] Gli eroici adolescenti parigini importati in Italia si dissolvono spesso nel bovarismo ».

⁵⁴⁷ Gilbert Bosetti, « Gide, *Solaria* e Vittorini », *Inventario*, XXI, 9, septembre-décembre 1983, p. 116 « L'impossibilità allora di essere del tutto gidiano nella rappresentazione della crisi della giovane generazione, con l'ideologia fascista imperante; ma essa corrisponde pure all'impossibilità di concludere il romanzo della crisi, spiegata e teorizzata nel Journal di Edouard ». Cf. également Id., « *Solaria* e la cultura francese: l'influenza dei modelli della *Nrf* sui narratori solariani », *op. cit.*, p. 72.

⁵⁴⁸ Raffaello Franchi, « I quaderni di Gide », *Solaria*, I, 5, mai 1926, p. 31. « Rarissima operetta ».

classiques⁵⁴⁹ ». Nous avons ici un premier exemple de la lecture dont nous venons d'anticiper les termes : les écrivains de *Solaria* retrouvent chez Gide la coprésence de caractères classiques et romantiques, entre lesquels ils souhaitent trouver une médiation. D'après Franchi, le même équilibre se retrouve dans le lyrisme des *Nourritures terrestres* : « Gide s'éveilla à la vie avec une passion urgente, sollicitée par l'amour des formes classiques [...] et, en même temps, troublée par la vivacité innée des accents romantiques, qui s'exprime dans une actualité ardente⁵⁵⁰ ». Cette coprésence des deux aspects chez Gide est à la base de la vitalité de sa littérature : « chez Gide, la phrase a tendance à prendre vie⁵⁵¹ » ; nous retrouvons ainsi le dépassement de la dichotomie vie-littérature qui sera couronné en 1938 par l'essai de Carlo Bo. Franchi insiste là-dessus, en observant que l'auteur incite Nathanaël à jeter le livre par « répulsion à l'égard de la vulgaire littérature, qui croupit sur la page à jamais⁵⁵² ». Cette nature musicale se retrouve dans la « structure floue⁵⁵³ » du *Prométhée mal enchaîné* et dans *Les Nourritures terrestres*. Au niveau de la vision du roman, pour Franchi l'œuvre de Gide est « une fervente oscillation entre la grande poésie⁵⁵⁴ et le grand roman ; une terreur, à chaque fois, de l'une et de l'autre réalité⁵⁵⁵ ». Il est intéressant de remarquer que l'article de Raffaello Franchi, très positif et très admiratif aux égards de Gide, ne traite que de ses œuvres de jeunesse⁵⁵⁶, en mentionnant à peine les accusations d'immoralité, mais en évitant aussi toute référence aux œuvres les plus récentes. C'est le Gide lyrique qui est au centre de cet article, ce qui nous révèle la prudence et la mesure par laquelle les *solariens* abordent son Œuvre.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 32. « Se per il genere letterario quest'opera [...] è tra le più adatte a produrre impressioni slegate in un affiorare d'alghie le aspirazioni che il protagonista confessa sono di una robusta classicità ».

⁵⁵⁰ *Ibidem.* « Gide si svegliò poeta alla vita con una passione urgente sollecitata dall'amore di forme classiche [...] e nello stesso tempo turbata dalla vivezza molecolare, espressa in attualità bruciante, degli accenti romantici ».

⁵⁵¹ *Ibidem.* « In Gide la frase tende a diventare vita ».

⁵⁵² *Ibid.*, p. 34. « Repugnanza della volgare letteratura che stagna sulla pagina per l'eternità ».

⁵⁵³ *Ibidem.* « Architettura vaghissima ».

⁵⁵⁴ Franchi insiste sur le caractère lyrique de la première production gidiennne : « la natura di Gide è principalmente lirica : la sua preoccupazione massima è quella di trasformare o piuttosto di trasfigurare la materia verso un ideale di leggerezza, di passione musicale o di musica *tout court* », *ibid.*, p. 33.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 35. « Un'oscillazione fervida tra la grande poesia e il grande romanzo; un terrore, a volta a volta, così dell'una come dell'altra realtà ».

⁵⁵⁶ Il ne cite que *Les Cahiers d'André Walter*, *Paludes*, *Les Nourritures terrestres*, *Le Prométhée mal enchaîné*.

Si Franchi insiste sur la double identité de Gide, en mettant en valeur les caractères classiques de ses œuvres de jeunesse, Giansiro Ferrata en 1929, insiste plutôt sur son côté romantique. Il donne une recension de *Discorso sul demiurgo*⁵⁵⁷, un ouvrage de Filippo Burzio : son protagoniste est « un nouveau type humain qui devrait donner suite [...] au type faustien exalté à son plus haut niveau par Nietzsche⁵⁵⁸ ». Dans sa jeunesse, ce demiurge est « passé [...] à travers la foi maurrassienne, imprégnée d'un sens d'absolu⁵⁵⁹ » et, par opposition, il en a tiré « le baptême du relatif à jamais⁵⁶⁰ ». Le personnage de Burzio vise à dépasser le surhomme nietzschéen, en direction d'une légèreté XVIII^e siècle ; Ferrata voit dans ce personnage un air de famille avec Gide : « il faut chercher chez Gide les derniers signes les plus profonds de la grande vague pragmatiste du demiurge, par laquelle notre époque est presque submergée⁵⁶¹ ». Cependant, Burzio, avec son personnage, semble trouver un compromis plus réussi entre les côtés romantique et classique, alors que chez Gide les premiers sont encore plus forts : Ferrata, à cette époque, met en valeur les efforts de Gide pour s'éloigner du romantisme, mais affirme aussi que souvent ses tentatives échouent. Cet avis est largement partagé par Aldo Capasso, qui, en 1931, consacre un compte rendu très critique à *Œdipe*. Quelques années plus tard, en commentant les *Pages de Journal* de Gide, l'avis de Ferrata a déjà évolué : il met en valeur le compromis que Gide trouve entre ses tendances autobiographiques et l'équilibre cartésien classique de son écriture : « la méthode de Gide se réjouit de se baser sur les incertitudes de l'autobiographie⁵⁶² », mais, à travers les petits épisodes qui construisent la narration, Gide semble vouloir enseigner une règle générale⁵⁶³.

Nous soulignons que ces trois articles ne sont pas contradictoires, mais, quelque part, complémentaires, et reflètent la posture de *Solaria* face à Gide romancier : l'admiration

⁵⁵⁷ Turin, Fratelli Ribet, 1929.

⁵⁵⁸ Giansiro Ferrata, « Filippo Burzio, *Discorso sul demiurgo: L'inverno* », *Solaria*, IV, 11, novembre 1929, p. 55-56 : « un “nuovo” tipo umano che dovrebbe nientemeno far seguito [...] al tipo faustiano [...] esaltato al suo massimo grado di purezza da Federico Nietzsche ».

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 56 : « passato [...] per una forma di fede, la maurrasiana, impregnata quant'altre mai dal senso dell'assoluto ».

⁵⁶⁰ *Ibidem* : « per sempre il battesimo del relativo ».

⁵⁶¹ *Ibidem* : « è ancora in Gide che occorre cercare i segni recentemente più profondi della grande ondata demiurgico-pragmatistica, da cui il nostro tempo è pressoché sommerso ».

⁵⁶² Giansiro Ferrata, « Appunto su *Pages de Journal* d'André Gide », *Solaria*, IX, 4, juillet-août 1934 (publié le 31 mars 1935), p. 90 : « Il metodo di Gide parte, compiacendosene, dalle incertezze dell'autobiografia ».

⁵⁶³ Cf. *ibid.*, p. 91.

pour la première phase « classiciste », l'ambiguïté envers les caractères les plus « romantiques » de ses œuvres, mais aussi l'admiration pour l'évolution « moraliste ». La recherche de *Solaria* vise à conjuguer toutes ces âmes entre elles.

3.4.3. Carlo Bo lettore de Gide dans *Il Frontespizio*

En parallèle et à la suite de l'expérience de *Solaria*, les écrivains du *Frontespizio* s'engagent pour le renouveau de la poésie, dans une recherche d'une littérature qui, « si d'un côté était et voulait être une littérature pure, de l'autre manifestait une aspiration au caractère spirituel qui engageait quelque chose de plus grand et profond de la littérature elle-même⁵⁶⁴ ». Fortement liée aux milieux catholiques⁵⁶⁵, la revue accueille un courant intransigeant ainsi que de jeunes écrivains très ouverts à la littérature européenne, dont les majeurs représentants de l'hermétisme, qui s'inscrivent dans le sillage du symbolisme⁵⁶⁶ tout en souhaitant le dépasser et, en même temps, mettent en acte une nouvelle opposition au régime⁵⁶⁷.

Nous allons maintenant analyser la lecture de Gide donnée par Carlo Bo, pilier du *Frontespizio*, profondément engagé dans une recherche d'innovation de la littérature qui passe aussi par la confrontation avec la littérature européenne et, notamment, française. Grand connaisseur de la littérature française, Bo cite Gide dans plusieurs articles, dont du moins six dans *Il Frontespizio*, ainsi que dans ses volumes critiques⁵⁶⁸. Comme le rappelle Mario Luzi, les articles de Bo « étaient originaux, nouveaux [...] et [...] suscitaient en ces autres amis, ces catholiques qu'il avait rejoints, un mélange d'admiration, enthousiasme et quelques hésitations⁵⁶⁹ ». Bo s'éloignera ensuite de la

⁵⁶⁴ Entretien avec Carlo Bo in Giorgio Tabanelli, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, op. cit., p. 7. « Se da un lato era e voleva essere letteratura pura, dall'altro manifestava un'aspirazione di carattere spirituale che coinvolgeva qualcosa di più importante e profondo della letteratura stessa ».

⁵⁶⁵ Même si, comme le rappelle Carlo Bo, il vaudrait mieux parler non pas d'*écrivains catholiques*, mais de *catholiques qui écrivent*, cf. *ibid.*, p. 16. « Sulla scia della conversione di Papini e di Giuliotti in Italia si cominciò a parlare di "scrittori cattolici": è una definizione impropria che poi Giuseppe De Luca ha corretto opportunamente in "cattolici che scrivono" ».

⁵⁶⁶ Cf. *ibid.*, p. 19 : « la poesia è il genere letterario più puro o addirittura l'unico genere puro. E così si chiude tutta la grande esperienza cominciata in Francia con Mallarmé, prima ancora con Baudelaire ».

⁵⁶⁷ Cf. *ibid.*, p. 18-19. « In Italia [...] nasce una seconda opposizione al fascismo ma nasce in maniera nascosta [...] questi oppositori nascosti, non dichiarati del fascismo [...] erano detti "bigi", vale a dire che erano di un colore grigio, non erano né neri né rossi, né neri né bianchi e vivevano in un mondo completamente separato. Ecco perché a un certo punto ermetismo o ermetico [...] è diventato sinonimo di chi evade dalla realtà, di chi si rifugia nel sogno, di chi fa qualcosa di asociale ed è quindi contro la politica ufficiale, contro la patria, contro la nazione p 18-19 ».

⁵⁶⁸ Cf. notamment Carlo Bo, *Jacques Rivière*, Brescia, Morcelliana, 1935 ; *Cronache di letteratura francese in Bel tempo. Almanacco delle lettere e delle arti*, Rome, Edizioni della cometa, 1940.

⁵⁶⁹ Entretien avec Mario Luzi, *ibid.*, p. 29. « Si connotavano come originali, nuovi [...] e [...] ponevano questi altri amici, questi cattolici a cui si era unito, in una posizione divisa fra ammirazione, entusiasmo e qualche esitazione ».

revue, pour ses positions trop proches de la culture officielle, autour de 1938, avec l'essai « Letteratura come vita ». Comme Bo lui-même le rappelle, le catholicisme du *Frontespizio* « dérivait d'un besoin de retour à la patrie, à la terre, aux traditions, un besoin né du désordre, du désastre des années de la guerre⁵⁷⁰ ». D'après Carlo Bo, le but des écrivains qui animaient la revue était de raconter une réalité italienne en contraste avec le discours officiel du fascisme : le régime proposait une vision monumentale du pays, alors que les écrivains liés à *Il Frontespizio* souhaitaient raconter la réalité plus concrète et proche des expériences vécues. La revue ne partageait pas ou ne partageait que partiellement les idées du régime, par exemple au sujet du racisme⁵⁷¹. En ce qui concerne la présence de la France, Carlo Bo signale une division entre les écrivains catholiques les plus âgés, qui accusent les écrivains français de « mondanité », et les jeunes qui, au contraire, regardaient avec admiration au contexte culturel français.

Nous considérons la France comme une espèce de « terre promise », peut-être de façon exagérée, même parce que les voyages, à l'époque, étaient très difficiles, on ne pouvait pas se déplacer à l'étranger [...] par conséquent, il s'agissait de rapports basés exclusivement sur la lecture. Il y avait des revues, comme *La Nouvelle revue française*, il y avait des livres comme ceux de Gide, de Claudel et d'autres qui représentaient des moments d'exaltation de notre conscience⁵⁷².

Le cercle du *Frontespizio* s'inspire largement de *La NRF*, une référence majeure pour ses jeunes critiques, au point que Oreste Macrì, collaborateur historique de la revue, la définira une « source privilégiée de critique et information, dépositaire d'un horizon de valeurs européennes ou, pour mieux dire, mondiales, représentatives de toute autre valeur humaine⁵⁷³ ». Les écrivains du *Frontespizio* apprécient le manque de ligne poétique précise du groupe français, qui n'envisage pas de former une école, mais de fournir un

⁵⁷⁰ Entretien avec Carlo Bo, *ibid.*, p. 17. « Nasceva da un bisogno di ritorno alla piccola patria, alla terra, alle tradizioni, bisogno che era nato dal disordine, dallo sfacelo degli anni di guerra ».

⁵⁷¹ Cf. *ibid.*, p. 21 : « Il primo a combattere il razzismo in Italia è stato proprio Bargellini in una serie di articoli sul *Frontespizio* ».

⁵⁷² *Ibid.*, p. 18-19. « Guardavamo alla Francia come a una specie di “terra promessa”, p. 18 naturalmente esagerando, anche perché i viaggi allora erano molto difficili, non si poteva andare all'estero [...] quindi erano dei rapporti [...] che avvenivano sulla base esclusiva della lettura. C'erano delle riviste come *La Nouvelle Revue française*, c'erano dei libri come quelli di Gide, di Claudel e di altri che rappresentavano dei momenti di esaltazione della nostra coscienza ».

⁵⁷³ Entretien avec Oreste Macrì, *ibid.*, p. 73. « Fonte privilegiata di critica e informazione, selettiva d'una europea, anzi mondiale tavola di valori letterari, rappresentativi d'ogni altro valore umano ».

espace de création le plus possibile libre et ouvert⁵⁷⁴. Quelques décennies plus tard, Carlo Bo se souviendra de *La Nrf* comme du « port qui, pendant une vingtaine d'années, a été notre refuge et le symbole de notre salut⁵⁷⁵ ».

Le regard critique de Carlo Bo est fortement influencé par la fréquentation de la littérature française, comme lui-même et ses confrères l'ont affirmé à plusieurs reprises et de nombreuses études le démontrent⁵⁷⁶. Lucia Fraticelli cite, notamment, l'influence de Charles Du Bos, une influence que Carlo Bo lui-même confirme dans son *Diario aperto e chiuso*, en soulignant que sa proximité avec le « sens de la mesure, de la pudeur et du respect » du critique français l'a accompagné pendant toute sa vie⁵⁷⁷. Bo regarde souvent avec intérêt vers les auteurs catholiques ; il affirme, par exemple que « toujours en cette direction de la littérature et de la culture catholique je me suis rapproché de Jacques Rivière⁵⁷⁸ », auquel il consacre un volume paru chez Morcelliana. Mais l'influence de la France sur Carlo Bo, « lecteur-monstre⁵⁷⁹ », ne se limite pas à la critique catholique. Dans son étude sur la réception du Surréalisme français dans les travaux critiques de Bo, Tania Collani analyse l'indépendance du regard de Bo dans le débat autour de la littérature surréaliste : il apprécie les caractères novateurs du mouvement et ses implications

⁵⁷⁴ Cf. Carlo Bo, *Jacques Rivière*, Brescia, Morcelliana, 1935, p. 100-101. « Nessun programma. La *Nouvelle Revue française* doveva essere soprattutto un terreno propizio alla creazione. Nessuna preoccupazione d'ordine teorico, utilitario e morale... attenti solo a pensare, a sentire con precisione e per creare con sincerità ».

⁵⁷⁵⁵⁷⁵ Carlo Bo, « Le ragioni della Francia » in *Gli studi francesi in Italia fra le due guerre*, op. cit., p. 8. « Porto che per una ventina d'anni avrebbe costituito il rifugio e il simbolo della nostra salvezza ».

⁵⁷⁶ Nous citons, par exemple, le dossier *Carlo Bo e la letteratura francese*, Giovanni Bogliolo (éd.), *Bérénice*, VII, 27, août-septembre 1989, p. 161-299. En tant qu'ouvrage résumant le débat critique, nous signalons la thèse de Lucia Fraticelli, *Carlo Bo critique et médiateur de la littérature française*, sous la direction de Gilbert Bosetti (Grenoble, 1997).

⁵⁷⁷ Cf. Carlo Bo, *Diario aperto e chiuso. 1932-1944*, Milan, Edizioni di Uomo, 1945, p. 292 et 296. « Du Bos mi ha insegnato molte cose e prima di tutto direi che mi ha insegnato a parlare, mi ha dato il senso della misura [...] mi ha dato il senso del pudore e del rispetto, mi ha fatto vedere in tutta la sua luce che cosa è uno spirito, che cosa è un libro [...]. Non è stato soltanto una stagione del mio spirito come nonostante tutto è stato Rivière o Gide ma un modo inavvertito di collaborazione e di invenzione segreta ».

⁵⁷⁸ Entretien avec Carlo Bo in Giorgio Tabanelli, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, op. cit., p. 21. « E sempre su questa direzione della letteratura e della cultura cattolica mi accadde di soffermarmi sulla figura di Jacques Rivière ».

⁵⁷⁹ Cf. Entretien avec Mario Luzi *ibid.*, p. 29. « Era un lettore-monstre [...] nel periodo in cui altri avevano letto qualcosa, lui aveva divorato scaffali ». Carlo Bo lui-même parle à Giorgio Tabanelli de ses sources littéraires : la première a été la littérature grecque ; ensuite, la littérature française, « sfogliando [...] riviste come *Pègaso* e *Pan*, come *Solaria* e soprattutto come *La Nouvelle Revue française* », cf. Entretien avec Carlo Bo, *ibid.*, p.21.

littéraires durables, au-delà de tout jugement éthique⁵⁸⁰. Carlo Bo essaie de conjuguer l'étude du surréalisme avec son identité catholique, « non pas parce qu'il ignorait les positions politiques et antireligieuses du surréalisme, mais parce que, à son avis, la puissance vitale et spirituelle véhiculée par le mouvement était trop importante pour l'ignorer⁵⁸¹ ». Pour ce faire, Carlo Bo dépasse les obstacles qui se posent à la littérature surréaliste en Italie : sa provenance d'au-delà des Alpes, ses liens avec le communisme, ses « postures ouvertement anticléricales⁵⁸² », ses liens avec la psychanalyse. Presque les mêmes obstacles se poseraient pour la réception de Gide ; Carlo Bo les dépasse en mettant en relief la valeur spirituelle de l'œuvre de Gide ainsi que son importance pour la création d'une littérature qui se rapproche de la vie. Si pour les jeunes hermétistes florentins *La Nrf* a été une source fondamentale d'inspiration⁵⁸³, pour Carlo Bo, à l'intérieur de *La Nrf*, Gide est un phare : « L'inspiration gidienne était constante, c'était presque la colonne vertébrale de la revue ; et n'oublions pas que Gide a été l'exemple majeur de liberté dans la *bona fides* pour Carlo Bo⁵⁸⁴ ». Comme le rappelle Piero Bigongiari, l'exemple de Gide sera déterminant pour le passage « d'un catholicisme bourgeois à un catholicisme, disons-le, dramatique⁵⁸⁵ » ; sur ses traces, les écrivains de *Il Frontespizio*, notamment Bo, quittent « une foi tranquille » pour « une foi inquiète, combative, que l'on doit conquérir tous les jours⁵⁸⁶ ».

Dans ses articles sur Gide, Carlo Bo met en valeur la profondeur humaine et psychologique de l'auteur, ainsi que la centralité de son conflit religieux, en le défendant

⁵⁸⁰ Cf. Tania Collani, « Carlo Bo lettore dei surrealisti francesi », in *Carlo Bo e la letteratura del Novecento*, Riccardo Benedettini et Felice Gambini (éds.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, p. 29-46.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 31. « Non perché ignorava le posizioni politiche e anti-religiose del surrealismo, ma perché la carica vitale e spirituale veicolata a suo avviso dal movimento era troppo importante per lasciarla passare inosservata ».

⁵⁸² *Ibidem*. « Posizioni chiaramente anticlericali ».

⁵⁸³ Cf. encore l'entretien avec Oreste Macrì in Giorgio Tabanelli, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, op. cit., p. 73 : « Fonte privilegiata di critica e informazione, selettiva d'una europea, anzi mondiale tavola di valori letterari, rappresentativi d'ogni altro valore umano, era *La Nouvelle Revue française*, che ciascuno di noi possedeva o consultava dal suo primo numero del 1909, quando fece piazza pulita dei France, Barrès e Maurras. Ma la nostra attenzione si rivolgeva specialmente alla seconda epoca dopo la guerra, esplosione nella rivista l'interesse per le letterature straniere ai fini di un nuovo *esprit* europeo temperato umanamente e tollerante ».

⁵⁸⁴ *Ibidem*. « Quasi spina dorsale della rivista, costante l'ispirazione gidiana ; e non dimentichiamo che Gide è stato l'esempio maggiore di libertà nella *bona fides* per Carlo Bo ».

⁵⁸⁵ Entretien avec Carlo Bigongiari, *ibid.*, p. 109. « Da un cattolicesimo borghese a un cattolicesimo, diciamolo pure, drammatico ».

⁵⁸⁶ *Ibidem*. « Una fede tranquilla e una fede inquieta, combattiva, una fede da conquistare ogni giorno ».

des critiques. Dans un texte de 1935 sur le débat à l'Union pour la Vérité, Carlo Bo affirme partager pleinement l'avis de Maritain, qui reconnaît chez Gide un conflit perpétuel avec les valeurs chrétiennes. D'après lui, l'attitude de Maritain est « un exemple de critique parfaite, de compréhension amoureuse de la part d'un catholique⁵⁸⁷ ». Carlo Bo publiera à nouveau ce texte en 1937 dans *Il Frontespizio*, en soulignant que l'adhésion de Gide au communisme est le fruit de cet amour pour l'humanité de dérivation chrétienne que certains critiques ont remarquée. Il remarque que, deux ans plus tard, son opinion aux égards de Gide n'a pas changé⁵⁸⁸, au contraire : la parution de *Retour de l'U.R.S.S.* n'a fait que confirmer ses propos. Carlo Bo cite assez régulièrement Gide, en démontrant son intérêt pour la diffusion de son œuvre. En 1933, il annonce, dans un court entrefilet, la parution en France des *Œuvres complètes*, ainsi que de quelques études autour de Gide ; il considère important tenir au courant le public des dernières nouveautés concernant l'écrivain français et souligne, notamment, l'importance de relire ses œuvres de jeunesse, aussi pour mieux comprendre les actuelles. Carlo Bo affirme que la recherche des thématiques du dernier Gide dans ses œuvres anciennes a été son « occupation passionnante⁵⁸⁹ » : elles consentent d'approfondir le parcours inquiet de la personnalité de l'auteur. Cette inquiétude profonde est également mise en valeur dans l'un des *Otto studi*, parus en 1939 chez Vallecchi, notamment dans le texte consacré à Giovanni Boine. Gide est utilisé en tant que terme de comparaison : « l'inquiétude de Boine est seulement apparente, il ne veut pas se compromettre : il reste en deçà de Gide, car l'auteur de *Numquid et tu... ?* Nous donne les raisons plus profondes, il confesse avec la précision du cœur tous ses choix d'adhésion et de renonciation⁵⁹⁰ ».

L'intérêt pour la recherche d'une vérité de l'homme chez Gide passe aussi, d'après Carlo Bo, par l'activité critique. Gide est une souvent cité dans les articles de Carlo Bo

⁵⁸⁷ Carlo Bo, « Schegge », *L'Italia*, XXIV, 105, 2 mai 1935, p. 3. « Esempio di critica perfetta, di comprensione amorosa da parte di un cattolico ».

⁵⁸⁸ Cf. Carlo Bo, « Vecchia nota su Gide (aggiornata) », *Il Frontespizio*, IX, 1, janvier 1937, p. 69-76 : « Ripubblico ora questa nota da me scritta nell'ottobre del 1935. La posso lasciare intatta ».

⁵⁸⁹ Carlo Bo, « Letture varie », *Il Frontespizio*, V, 5, mai 1933, p. 17. « Appassionata occupazione ».

⁵⁹⁰ Carlo Bo, *Otto studi*, Gênes, San Marco dei Giustiniani, 2000, p. 49-50. « L'inquietudine di Boine è soltanto apparente, è un non volersi compromettere : rimane al di qua, tanto al di qua di Gide, perché l'autore di *Numquid et tu... ?* ci dà le ragioni sentite, confessa con la precisione del cuore tutti i suoi movimenti d'adesione di rinuncia ».

consacrés à d'autres auteurs⁵⁹¹ : l'écrivain italien démontre ainsi son admiration pour le travail critique de Gide, qui devient une source de citations,⁵⁹² mais aussi un modèle à suivre. Un témoignage précieux sur ce point est un article paru en 1943 dans la revue *Prospettive*. En s'adressant aux critiques « professionnels » plus qu'aux écrivains-critiques⁵⁹³, Carlo Bo accuse la critique italienne d'être trop éloignée de ses modèles européens. En revanche, il affirme de s'inspirer au modèle critique de Sainte-Beuve, mais avec « les greffes de Rivière, du Bos, Fernandez, Gundolf et, dans un sens plus actif, Gide⁵⁹⁴ ». Carlo Bo condamne les critiques froides et formelles, où la vie « semble perdue ou abolie a priori⁵⁹⁵ ». Au contraire, Gide est pour lui le modèle d'une critique qui adhère à la vie, qui inclut à la fois la psychologie de l'auteur et celle du critique, qui étudie l'œuvre à la lumière de la réalité de l'homme :

Gide qui s'occupe de Dada est encore un exemple valable pour cette lecture secrète de la vérité ; et, de même, lorsque, à la fin de son roman, il redécouvre la forme de la vie dans l'image à peine retenue de Caloub, il dit ce que la critique doit être : l'engagement de toutes nos vertus actives, l'acte d'un jeu, mais engagé jusqu'au fond, à l'origine même de notre drame⁵⁹⁶.

L'attention de Gide pour la nature humaine suscitera toujours le plus grand intérêt de Bo. Quelques mois plus tard, en dressant un bilan de la littérature française entre 1920 et

⁵⁹¹ Entre autres, Alain Fournier, François Mauriac, Stella Benson, Roger Martin du Gard. Cf. Carlo Bo, « Lettera a Lisi su Alain Fournier », *Il Frontespizio*, IV, 11, novembre 1932, p. 14-16 ; « François Mauriac e il senso della vita », *Il Frontespizio*, V, 4, avril 1933, p. 12-14 ; « Notizie di un'isola », *Il Frontespizio*, VI, 2, février 1934, p. 15-17. Carlo Bo, « Roger Martin du Gard », *Letteratura*, II, 2, avril 1938, p. 138-148. La plupart des articles de Carlo Bo que nous citons ont été publiés à nouveau dans *Diario aperto e chiuso : 1932-1944*, Milan, Edizioni di Uomo, 1945.

⁵⁹² Cf. Carlo Bo, « Recentissime sul surrealismo », *Il Frontespizio*, IX, 3, mars 1937, p. 229-234. Cf. aussi le compte rendu de Charles Braibant *Le Secret d'Anatole France*, de 1936. Carlo Bo commente quelques lignes de Gide parues dans *La NRF*, où Gide réaffirme son admiration pour les romans d'Émile Zola. Bo tient en grand considération cette opinion. L'article a paru en volume dans *Diario aperto e chiuso*, op. cit., p. 207-209. Antoine Fongaro affirme qu'il n'a pas été possible de repérer la revue où l'article a paru d'abord.

⁵⁹³ Cf. Carlo Bo, « Critica della critica », *Prospettive*, VII, 38-39, 15 février-15 mars 1943 : « Le nostre domande si rivolgono, beninteso, a chi fa la critica di mestiere : so bene che allusioni vive a queste correnti europee si possono trovare in un Montale o in un Solmi ».

⁵⁹⁴ *Ibidem*. « Gli innesti Rivière, du Bos, Fernandez, Gundolf, e in un senso più attivo Gide ».

⁵⁹⁵ *Ibidem*. « Sembra perduta e abolita a priori ».

⁵⁹⁶ *Ibidem*. « Il Gide che si occupa di Dada è ancora un esempio valido per questa lettura segreta della verità, e ancora quando alla fine del suo romanzo riscopre la forma della vita nell'immagine appena trattenuta di Caloub, egli ci dice quello che dev'essere la critica, l'impegno di tutte le nostre virtù attive, l'atto d'un gioco ma impegnato fino in fondo, all'origine stessa del nostro dramma ».

1939, l'écrivain italien souligne l'importance de l'inquiétude et du débat intérieur proposé par Gide pour la recherche d'une vérité plus profonde⁵⁹⁷. Pour cette raison, affirme-t-il, « nous ne remercierons jamais assez cet inventeur de l'âme⁵⁹⁸ ».

⁵⁹⁷ Cf. Carlo Bo, « Frammento di una confessione », *Letteratura*, VII, 2, mai-août 1943, p. 90-98. « La polemica interiore di Gide è un progresso verso la possibile verità ».

⁵⁹⁸ *Ibidem*. « Noi non diremo mai abbastanza la nostra riconoscenza a questo inventore dell'anima ».

3.5. Un exemple de réception : *Les Faux-monnayeurs*

En tant qu'exemple patent des trois lignes de la réception de Gide entre les deux guerres, nous allons analyser ici la réception des *Faux-monnayeurs* (1925). Avec *Les Faux-monnayeurs*, que l'auteur définira comme son seul roman, Gide entre dans le débat autour de la forme romanesque en Italie, même si, pour son ampleur et sa complexité, l'ouvrage déconcerte les critiques. La réception du roman gidien résume et dépasse les trois visions que nous venons d'analyser : les caractères de Gide classique et romantique se confondent et se superposent dans les mots de ses détracteurs, alors que d'autres critiques voient dans *Les Faux-monnayeurs* un premier pas vers le roman de la modernité. Les premiers accusent Gide d'un excès de cérébralisme et, en même temps, de partager des contenus immoraux et ambigus, typiques d'une démarche romantique ; ils accusent Gide d'être devenu le théorique rationnel de sa moralité particulière, alors que, d'autre part, le roman suscite l'admiration la plus vive.

D'après plusieurs références, nous pouvons affirmer que l'horizon d'attente des *Faux-monnayeurs* a été fortement influencé par la parution de *Corydon*, un an auparavant. Umberto Morra di Lavriano, par exemple, dans *Il Baretti*, reproche à Gide d'avoir signé, en publiant *Corydon*, un engagement auquel il ne peut plus se soustraire, à détriment de sa propre liberté créative. À son avis, Gide a publié cet essai pour expier son « sens de culpabilité » à travers une confession *coram populi* ; mais le public ne peut pas lui pardonner « un mauvais livre et, de plus, d'un auteur célèbre, sur un sujet qui pour beaucoup de gens est un sujet sensible⁵⁹⁹ ». D'après Lavriano, *Les Faux-monnayeurs* auraient dû faire oublier *Corydon*, mais le résultat est très pauvre. Eugenio Montale aussi, dans sa critique pourtant très favorable, affirme que la parution du roman après *Corydon* est un facteur de difficulté ultérieure : cette combinaison risque d'inviter le lecteur à penser que le roman n'est qu'une exemplification des propos contenus dans l'essai⁶⁰⁰. Malgré le désintérêt apparent de la presse italienne, qui ne cite l'œuvre que très rarement, la parution de *Corydon* est un tremblement de terre invisible qui modifie le terrain de réception du roman gidien.

⁵⁹⁹ Umberto Morra di Lavriano, « Falso romanzo », *Il Baretti*, III, 4, 16 avril 1926, p. 83. « Un brutto libro, d'un autore famoso per giunta, che tratti di un argomento per molti scottante ».

⁶⁰⁰ Cf. Eugenio Montale, « Note di letteratura francese », *Il Quindicinale. Arti e letterature moderne* publié par *L'Esame*, I, 11-12, 15 juin – 15 juillet 1926, p. 5-6, aujourd'hui in *Il secondo mestiere*, p. 129.

Cependant, *Les Faux-monnayeurs* marquent aussi le tournant vers une perception de Gide comme écrivain « de la modernité ». Les jeunes critiques engagés dans le renouvellement du roman regardent au-delà des contenus et voient dans *Les Faux-monnayeurs* un modèle à suivre, un premier pas sur le chemin d'une nouvelle forme de narration. La parution des *Faux-monnayeurs* marque le débat italien pour les années à venir, comme le suggère une lettre de Giuseppe Ungaretti à Jean Paulhan en 1929 : « Pour le roman, je crois qu'il faut partir d'un point : le renouvellement porté par Gide (les faux-monnayeurs)⁶⁰¹ ».

3.5.1. Un « mode d'emploi » de l'immoralisme

Vis-à-vis des *Faux-monnayeurs*, les critiques italiens ressentent au plus haut niveau la confusion entre esthétique et morale qui caractérise toujours la lecture des œuvres de Gide⁶⁰². Les critiques d'immoralité suscitées par les contenus du roman s'accompagnent souvent d'une vive perplexité pour la forme, difficile à définir même pour des lecteurs favorables⁶⁰³. Pour Concetto Pettinato, avec *Les Faux-monnayeurs* Gide se retourne contre l'art lui-même : en mettant en scène les coulisses de la création littéraire, il essaie de « démanteler l'art comme il a déjà démantelé la morale⁶⁰⁴ ». Même si de façon moins radicale, d'autres auteurs critiquent l'œuvre pour sa forme, considérée comme artificielle et trop « construite » ou, au contraire, comme confuse et peu claire. L'une des premières interventions celle de Umberto Morra di Lavriano dans *Il Baretto*, qui ne partage pas les positions de son ami Guglielmo Alberti⁶⁰⁵ : *Les Faux-monnayeurs* mettent en crise sa

⁶⁰¹ Lettre de Giuseppe Ungaretti à Jean Paulhan de 1929, Archives Paulhan, citée par Gemma Dardour, *op. cit.*, p. 106. Probablement, Ungaretti n'avait lu le roman que très récemment : dans son article de 1927 consacré à la prose française l'œuvre n'était pas mentionnée.

⁶⁰² Dix ans après la parution du roman, Carlo Bo affirmera que, avec *Les Faux-monnayeurs*, Gide quitte son rôle d'artiste pour devenir un maître de vie, cf. « Letture francesi. Frammenti di giornale », *Circoli*, VI, 4, juin 1937, p. 332-335).

⁶⁰³ Nené Centonze, par exemple, dans la petite revue *La Lucerna* d'Ancône, tout en reprochant aux *Faux-monnayeurs* et au *Journal des Faux-monnayeurs* quelques incohérences, loue la beauté artistique des textes, mais il n'arrive pas à les définir, Cf. « André Gide dell'ultima maniera », *La Lucerna*, III, 2, avril 1926, p. 125-126.

⁶⁰⁴ Cf. Concetto Pettinato, « Il caso Gide », *La Nazione*, LXXII, 252, 23 octobre 1930, p. 3 ; *La Stampa*, LXIV, 252, 23 octobre 1930, p. 3 ; *Il Mattino*, XXXIX, 253, 24-25 octobre 1930, p. 3. « Smontare l'arte come ha già smontato la morale ».

⁶⁰⁵ Cf. Oreste [Guglielmo Alberti], « Lettera sul Potomak », *Il Baretto*, II, 1, 15 janvier 1925, p. 6 : « Le Caves du Vatican tutto ci autorizzano ad attendere dalla pubblicazione dei *Faux Monnayeurs* annunciata per quest'anno ».

vision classiciste, il accuse l'œuvre de Gide de perversité et de dissimulation. En mélangeant forme et morale, il conteste l'ambiguïté du roman : l'intrigue serait construite de façon artificielle et froide ; les mensonges et les malentendus qui marquent le développement de l'histoire refléteraient une ambiguïté au niveau morale. Lavriano résume l'intrigue en quelques phrases, presque une didascalie :

Les faux monnayeurs : une association de jeunes faux-monnayeurs, élevés par de parents faussaires de la vie et de la morale domestique, éduqués dans un collège presque équivoque sous le guide d'un faux et rhétorique pasteur protestant. Ces jeunes, en se faisant l'illusion d'être de rebelles, deviennent l'outil d'hommes dissimulés ou pervers [...]. Mais l'œil de l'écrivain qui observe leurs mouvements [...] est, lui aussi, vicié et trouble [...]. Cet écrivain n'est pas André Gide, mais un double de Gide, ou, pour mieux dire, une ébauche de Gide. Gide guide et surveille en Édouard un schéma, une marionnette de lui-même⁶⁰⁶.

Morra di Lavriano met en avant les aspects « immoraux » de l'œuvre, ainsi que la complexité du jeu entre l'auteur et le narrateur : la structure expérimentale du roman est le reflet de son ambiguïté morale, mais aussi le symptôme d'un travail d'écriture réfléchi, qui donne une sensation d'artificialité. Dans le roman de Gide, les personnages se transmettent l'un l'autre le fil rouge de l'histoire, en suivant un schéma prédéfini où la volonté de l'auteur est même trop évidente. D'après Morra di Lavriano, « Gide espère faire accepter son produit en tant que livre d'aventures ; au contraire, il obtient seulement d'éteindre toute émotion éventuelle, même dans le lecteur le plus bienveillant, lorsqu'il s'aperçoit du jeu continu⁶⁰⁷ ». Il est intéressant de souligner cette référence à un lecteur « bienveillant » : les écrivains de *Il Baretto* n'étaient pas prévenus aux égards de Gide, mais, notamment en raison de leur lien avec les classiques de la tradition italienne, ils sont de plus en plus gênés par les choix moraux et esthétiques de l'écrivain. D'après Morra di Lavriano, le choix de sujets « difficiles » engendrerait une difficulté d'expression et, par conséquent, le recours à une structure lourde et préétablie : « la prose

⁶⁰⁶ Umberto Morra di Lavriano, « Falso romanzo », *Il Baretto*, III, 4, 16 avril 1926, p. 83. « *Les faux monnayeurs* : associazione di ragazzi falsarii di monete, cresciuti da genitori falsificatori della vita e della morale casalinga, educati in un collegio quasi equivoco sotto la guida d'un falso e retorico pastore protestante. I quali ragazzi, illusi d'esser ribelli, si fanno strumento d'uomini dissimulati o perversi [...]. Ma l'occhio dello scrittore che li vede muovere [...] è anch'esso viziato e torbido [...]. Questo scrittore non è tuttavia la persona di André Gide, ma un suo sdoppiamento o anzi un suo primo approssimato abbozzo. Gide guida e sorveglia in Edouard uno schema, una marionetta di sé ».

⁶⁰⁷ *Ibidem*. « Gide spera di far accettare la sua merce sotto la specie del libro di avventure ; ottiene invece di spegnere la possibile commozione, che il lettore anche più disposto sente mancare quando s'accorge del gioco continuo ».

de ce livre, à force de vouloir paraître détachée et désinvolte, démontre le malaise de son auteur et la lourdeur de certains sujets, lorsque Gide les affronte au niveau théorique et programmatique⁶⁰⁸ ». *Les Faux-monnayeurs* seraient, donc, un ouvrage programmatique, qui viserait à proposer le « système » de la morale gidienne en l'expliquant au niveau théorique. Cette posture empêcherait la légèreté qui avait caractérisé les écrits de jeunesse, que Morra di Lavriano considère comme clairs et presque classiques⁶⁰⁹. Gide crée une intrigue et des personnages entièrement « gratuits », une « fausse démonstration d'une vie fausse ; et ces deux fautes cumulées ne s'annulent pas et ne créent pas une vérité⁶¹⁰ ». Le critique revient ainsi sur le rapport art-vie, qui traverse le débat sur le roman et qui serait faussé ici par une approche trop artificielle. L'opinion Morra di Lavriano est partagée, dans la même revue, par Santino Caramella qui, en consacrant une recension au *Journal des Faux-monnayeurs*, tout en soulignant la richesse de la pensée de Gide et le charme de ses livres, juge son procédé créatif trop artificiel et les contenus de ses œuvres immorales⁶¹¹, jusqu'à affirmer que les personnages de Gide « suscitent [...] une certaine répulsion⁶¹² ».

Ces deux articles témoignent du malaise des critiques pourtant favorables à la littérature française contemporaine face à une écriture qui s'éloigne d'un équilibre néoclassique, et, en même temps, qui est perçue comme trop intellectuelle et artificielle. La moralité non conventionnelle et son expression théorique sont également au centre, même si de façon plus superficielle, du compte rendu de Ferdinando Neri dans *L'Ambrosiano*⁶¹³ : le critique retrace dans la plupart des œuvres gidiennes une espèce de « moralisme à rebours », notamment dans la figure de Lafcadio. *Les Faux-monnayeurs* seraient, pour lui, la suite naturelle des *Caves du Vatican* sur la voie de la théorisation de

⁶⁰⁸ *Ibidem*. « La prosa di questo libro, a forza di voler parere staccata e disinvolta, dimostra l'impaccio del suo autore e la pesantezza che grava su certi argomenti ora che li tratta, si direbbe, per programma e anche in linea teoretica ».

⁶⁰⁹ Cf. *ibidem* « Ma questa chiarezza, che è vicina alla purezza, pare che da un pezzo gli sia negata ».

⁶¹⁰ *Ibidem*. « Falsa dimostrazione di una falsa vita, due errori accumulati non si elidono e non fanno davvero una verità ».

⁶¹¹ Cf. Uno dei Verri [Santino Caramella], « La giostra dei pugni. L'enigma di Gide », *Il Baretto*, III, 12, décembre 1926, p. 120. « Gide scrittore è un pallido o smorto stilista [...] si prepara il materiale con l'ingenuità di un romanzatore di provincia [...] i suoi protagonisti o deuteragonisti, le sue *liaison* omosessuali, i suoi diarii di viaggio o di tavolino destano [...] una certa repulsione. Con tutto questo, Gide è un maestro, i suoi libri hanno un fascino indiscutibile ».

⁶¹² *Ibidem*. « Destano [...] una certa repulsione ».

⁶¹³ Cf. Ferdinando Neri, « L'insidia di André Gide », *L'Ambrosiano*, V, 93, 19 avril 1926, p. 3.

l'immoralisme. La même opinion est partagée par Giuseppe Raimondi qui, encore dans *L'Ambrosiano* en 1930 suit la lecture de Du Bos et retrace dans le roman, ainsi que dans *Le Journal des Faux-monnayeurs*, «une espèce de cynisme mélancolique⁶¹⁴», le fruit d'un «effort à froid⁶¹⁵». De son côté, Sergio Solmi, dans l'essai paru dans les pages de *La Cultura*, souligne l'intention moralisante du roman : d'après lui, chez Gide, l'attitude moraliste, à la base de sa narration, serait toujours liée à son autobiographisme. D'après Solmi, Gide réussirait mieux dans la narration courte ; lorsque le discours se déplace sur un plan plus général, comme dans *Les Faux-monnayeurs*, Gide échoue et l'œuvre devient trop intellectualiste⁶¹⁶.

Pour le rédacteur de *I libri del giorno*, le roman n'est qu'un prétexte pour des exercices d'analyse psychologique⁶¹⁷. Dans sa double recension des *Faux-monnayeurs* et de *Belle* de Giraudoux, le critique suit le fil conducteur de la gratuité de l'action des personnages : dans le roman de Giraudoux, l'action des personnages «n'a pas une nécessité évidente⁶¹⁸» ; ils auraient pu «bouger ou ne pas bouger, ou bouger différemment, e le roman aurait suscité en nous la même impression⁶¹⁹». Les propos sur Giraudoux sont également applicables à l'œuvre de Gide : «le roman n'est qu'un prétexte pour des exercices psychologiques et stylistiques raffinés. Il est presque un objet indifférent, un thème obligé, une limite, une nature morte ; du matériau parfaitement malléable, sur lequel on peut mesurer et affirmer la liberté créative de l'artiste⁶²⁰». Le critique accueille de façon sceptique la définition gidienne de «premier roman⁶²¹» ; d'ailleurs, d'après Dorval, ce texte n'est qu'un prétexte pour exposer les idées de l'auteur sur la narration. La trame du roman, «compliquée et assez confuse⁶²²», n'est qu'une toile de fond pour

⁶¹⁴ Giuseppe Raimondi, « Dialogo con Gide », *L'Ambrosiano*, IX, 120, 22 mai 1930, p. 3. « Una sorta di cinismo malinconico ».

⁶¹⁵ *Ibidem*. « Sforzo a freddo ».

⁶¹⁶ Cf. Sergio Solmi, « Saggio su André Gide », *La Cultura*, IX, vol. I, 9, septembre 1930, p. 756.

⁶¹⁷ Cf. Dorval, « Giraudoux e Gide », *I libri del giorno*, IX, 4, avril 1926, p. 207-208.

⁶¹⁸ Dorval, « Giraudoux e Gide », *I libri del giorno*, IX, 4, avril 1926, p. 207. « Non riveste una necessità evidente ».

⁶¹⁹ *Ibidem*. « Non muoversi, o muoversi altrimenti, e il romanzo suscitare in noi suppergiù la medesima impressione ».

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 208. « Il romanzo non è che un pretesto per raffinatissime esercitazioni psicologiche e di stile. È quasi un soggetto indifferente, un tema obbligato, un limite, una natura morta, materia imperfettamente malleabile a paragone della quale si misura e si afferma la libertà creativa dell'artista ».

⁶²¹ Cf. *ibidem*: « il primo romanzo di Gide. Come? Già: le opere precedenti sono classificate da lui medesimo come racconti... non romanzi. Altra sottigliezza gidiana! ».

⁶²² *Ibidem*. « Complicata e alquanto farraginoso ».

l'analyse psychologique. Les personnages, de leur côté, démontrent encore une fois que Gide exprime « son intérêt et sa sympathie pour les représentants d'une humanité ambiguë que la société, moins émancipée au niveau artistique, définit habituellement morbides ou dégénérés⁶²³ ». Dans cette recension nous retrouvons donc les deux éléments qui marquent la plupart des critiques aux *Faux-monnayeurs* : le texte est trop artificiel et, à la fois, immoral. Cependant, Dorval a la perception de l'intérêt de ce roman, car il précise que « Gide, avec ses *Faux-monnayeurs*, va scandaliser une fois de plus les âmes honnêtes, et il va également déplaire à de nombreux esprits émancipés, mais il va recevoir l'admiration qu'on lui doit sur le plan littéraire⁶²⁴ ».

Pour Arrigo Cajumi, Gide ne serait qu'un « romantique qui a soif d'autobiographie, incapable de créer directement et d'observer avec sincérité⁶²⁵ » ; il accuse l'écrivain de répéter un schéma déjà connu, celui de la confession de l'artiste sans règles. La même idée est reprise par Giuseppe Antonio Borgese, pour lequel Gide propose un autobiographisme désormais dépassé⁶²⁶. Lorenzo Giusso, tout en appréciant l'œuvre de Gide, le considère un poète des irréguliers, héritier de Nietzsche, ayant créé une « galerie de portraits bizarres d'adolescents inquiets⁶²⁷ » ; cependant, il reconnaît une distinction entre les contenus, aux caractères romantiques, et le regard de l'écrivain qui, au contraire, est marqué par une sérénité « antiromantique⁶²⁸ ».

De son côté, en 1930, Elio Vittorini propose une filiation de la nouvelle génération française de l'œuvre de Xavier De Maistre *Voyage autour de ma chambre* (1794) : l'écrivain se renferme entre quatre murs pour développer son monde intérieur. Ce procédé engendre, selon Vittorini, une dérive dangereuse qui amène au romantisme extrême, en produisant « une littérature ultra-romantique de damnés, d'enfants terribles et de faux

⁶²³ *Ibidem*. « Un simpatizzante interesse verso esemplari di una umanità ambigua, che la società, meno artisticamente spregiudicata, suol definire, alla spiccia, morbosi o degenerati ».

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 207. « Il Gide coi suoi *Falsari* scandalizzerà una volta di più le anime timorate, e certo spiacerà anche al gusto di molti spiriti spregiudicati, raccogliendo tuttavia l'ammirazione letterariamente dovutagli ».

⁶²⁵ Arrigo Cajumi, « Un colpo di sonda », *La Stampa*, LX, 125, 27 mai 1926, p. 3. « Romantico assetato di autobiografia, incapace di creazione diretta e di osservazione sincera ».

⁶²⁶ Cf. Giuseppe Antonio Borgese, « Viaggio letterario in Francia », *Il Corriere della Sera*, LIV, 34, 8 février 1929, p. 3.

⁶²⁷ Lorenzo Giusso, « Gide, seminaio d'inquietudini », *Il Mattino*, XXXVI, 46, 18-19 février 1927, p. 3. « Galleria di strani ritratti di adolescenti inquieti ». Cf. aussi Lorenzo Giusso, « Sessant'anni di Gide », *L'Ambrosiano*, IX, 25, 30 janvier 1930, p. 3.

⁶²⁸ Cf. Lorenzo Giusso, « Aspetti di André Gide », *Le Opere e i Giorni*, IX, 9, 1^{er} septembre 1930, p. 45-52.

monnayeurs⁶²⁹ ». Cette littérature « finalement a trouvé en André Gide un nouveau De Maistre, le De Maistre authentique et nécessaire⁶³⁰ », Gide qui se renferme dans l'enfer intime d'Édouard. Il souligne ensuite l'influence de Gide sur Radiguet et Cocteau : les trois auteurs mettent en scène le conflit entre le monde intime et le monde extérieur. Pour cette raison, Vittorini les considère comme le dernier chapitre de la littérature romantique, « pré-proustienne » : « si le destin de la littérature de chambre reste entre les mains de Cocteau, Radiguet et Gide, en des termes pré-proustiens, il n'est pas portant impensable, une fois établie une esthétique nouvelle (proustienne ou post-proustienne) de reconduire ce destin sur le chemin du progrès⁶³¹ ». Tout en lisant *Les Faux-monnayeurs* comme une œuvre aux caractères encore romantiques, Vittorini reconnaît son ouverture vers un nouveau chemin pour le roman.

3.5.2. Le premier des romans modernes

Si de nombreux écrivains accusent *Les Faux-monnayeurs*, en même temps, d'un excès d'intellectualisme et d'immoralité, d'autres y voient les premiers signes d'un nouveau cours du roman, en se concentrant notamment sur une analyse formelle. Le premier élément qui est mis en relief est la nouveauté du rapport de l'auteur avec les personnages : dans un entrefilet anonyme de *Il Convegno*, *Les Faux-monnayeurs* est défini un « roman de romans⁶³² », un « gros volume tumultueux et hâtif, comme un ouragan qui efface un personnage après l'autre, et chacun d'entre eux a son roman, il est son roman⁶³³ ». Giacomo Debenedetti, dans un long article consacré à Proust, un auteur qu'il aime et admire, souligne un aspect central du roman contemporain : la mise en cause du rapport

⁶²⁹ Elio Vittorini, « Gli inferni intimi. Da De Maistre a Cocteau », *La Stampa*, LXIV, 47, 24 février 1930, p. 3. « Una letteratura ultraromantica di dannati, di *enfants terribles* e di falsi monetari ».

⁶³⁰ *Ibidem*. « Ha finito per trovare un nuovo De Maistre, il De Maistre autentico e necessario, nel nome di André Gide ».

⁶³¹ *Ibidem*. « Se le sorti di una letteratura della camera rimangono tra le mani di Cocteau, Radiguet et Gide concluse in termini pre-proustiani, non sarà per questo implausibile, stabilita un'estetica più nuova, proustiana o post, ricondurle ancora sulla strada dei prologhi e dei progressi ».

⁶³² [Anonyme], « Gide André. *Les Faux Monnayeurs* », *Il Convegno*, VII, 4, 25 avril 1926, p. 415. « Romanzo di romanzi ».

⁶³³ *Ibidem*. « Grosso volume tumultuoso e affrettato, è come un uragano che spazza via un personaggio dopo l'altro, ognuno dei quali ha il suo romanzo, è il suo romanzo ».

des personnages avec leur créateur. Pour exemplifier ce procédé, il cite l'« interférence continue de l'auteur avec les personnages⁶³⁴ » dans *Les Faux-monnayeurs*.

L'une des analyses les plus complètes et intéressantes en ce sens est signée par un poète de première importance, Eugenio Montale, dans un article daté de 1926. Montale remarque les influences de la littérature anglaise, du cinéma et de la psychanalyse sur ce « livre inclassable⁶³⁵ » qui a suscité son plus grand intérêt et qui, si on prend en compte ses propos mitigés dans *Il Baretto* un an auparavant⁶³⁶, a largement dépassé ses attentes. Montale résume d'abord les critiques récurrentes qui ont accueilli *Les Faux-monnayeurs* dans la presse française et italienne. D'après lui, le roman de Gide se prête à des critiques en raison de sa structure, qui n'est pas solide, de ses personnages peu construits, de sa forme au milieu « entre l'ancien roman d'intrigue et d'« événements » et le nouveau roman-journal, d'analyse et d'introspection⁶³⁷ ». Mais le poète italien n'est pas dupe des apparences, et remarque que cette forme indécise et presque inaccomplie n'est pas le fruit d'une erreur. Au contraire, elle est le signe de la recherche d'une nouvelle forme, de la part d'un auteur qui a déjà démontré, dans d'autres occasions, ses capacités de narrateur⁶³⁸.

Si Gide, obsédé par Dostoïevski et un peu par Conrad, souhaitait écrire un grand roman d'action et égaler les archétypes de ce genre, de Stendhal aux Russes, il n'y a pas de doute : il a échoué. En revanche, s'il souhaitait, comme de nombreux signes non aléatoires le démontrent, entreprendre décidément la voie d'un nouveau roman-feuilleton, en le conduisant au plus haut niveau de style et de parodie volontaire, en ce cas la situation est différente⁶³⁹.

⁶³⁴ Giacomo Debenedetti, « Commemorazione di Proust », *Il Convegno*, IX, 4-5, 25 avril – 25 mai 1928, p. 197. « Continua interferenza dell'autore con i personaggi ».

⁶³⁵ Eugenio Montale, « Note di letteratura francese », *L'Esame*, I, 11-12, 15 juin – 15 juillet 1926, p. 5-6. « Un libro inclassificabile [...] un pastiche geniale e divertente, un grandioso ballo con episodi che non si dimenticano ».

⁶³⁶ Cf. Eugenio Montale « Valery Larbaud », *Il Baretto*, II, 6-7 avril 1925, p. 29.

⁶³⁷ Eugenio Montale, « Note di letteratura francese », *Il Quindicinale. Arti e letterature moderne* publié par *L'Esame*, I, 11-12, 15 juin – 15 juillet 1926, p. 5-6, aujourd'hui in *Il secondo mestiere*, p. 129. « Fra il vecchio romanzo d'intreccio e di « fatti » e il nuovo romanzo-diario, d'analisi e di meteorologia spirituale ».

⁶³⁸ Cf. *Ibidem* : « Si sono fatte, a proposito dei *Monnayeurs*, molte osservazioni troppo più facili che vere, e tali, in ogni caso, che non poteva non prevederle e quasi desiderarle l'autore: quel Gide che nell'*Immoralista*, nella *Porta stretta*, nell'*Isabella*, aveva dimostrato qualità notevoli di narratore, e che sarebbe ora incapace di creare figure che vivano autonome [...] secondo la vecchia formula del romanzo naturalista ».

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 130. « Se Gide ossessionato da Dostoevskij e un poco da Conrad, ha tentato il grande romanzo d'azione e ben voluto eguagliarsi ai grandi archetipi da Stendhal ai russi, nessun dubbio ch'egli ha fallito ».

Montale décrit ainsi les éléments de nouveauté présents dans le texte : d'abord, la forme mixte, qui comprend la narration et le journal, pour raconter à la fois la réalité et son écriture ; ensuite, le style, « riche à la fois d'aisance et d'imprévu, typique du dernier Gide, qui touche ici des effets grotesques inégalables⁶⁴⁰ ». Finalement, Montale affirme que *Les Faux-monnayeurs* sont « un roman-essai, qui génère sa propre négation, jusqu'à la parodie⁶⁴¹ » ; il reconnaît un caractère programmatique dans l'œuvre, mais il s'agit d'un caractère parodique. En utilisant les concepts de grotesque et de parodie, Montale rejoint la réception des *Caves du Vatican*, ouvrage auquel le « premier roman » gidien est comparé sans cesse. Mais, en ce cas, le côté programmatique de l'œuvre est contrebalancé, d'après Montale, par un intérêt psychologique plus profond pour les personnages, par une empathie plus forte de l'auteur envers ses créatures :

Nous souhaitons souligner la résonance plus humaine que Gide obtient dans le suicide truqué de Boris par rapport à l'assassinat gratuit de Fleurissoire dans les *Caves*. Dans ce passage d'une tonalité parodique au drame proprement dit [...] on peut facilement reconnaître la rescousse du Gide protestant, qui prend la main de l'immoraliste des *Caves*. On doute que Gide, aujourd'hui, puisse réécrire une scène qui rassemble à la mort de Fleurissoire. Nous percevons que, dans *Les Faux-monnayeurs*, la mort de Boris touche l'écrivain avant les lecteurs. Si la contingence a inspiré tout le livre [...] l'acte gratuit qui se termine par le péché et la mort est donné ici comme quelque chose de profondément indécent et douloureux⁶⁴².

Non seulement Montale n'accuse pas le roman d'immoralité, mais, au contraire, il retrace dans le texte les signes d'un mûrissement de la morale gidienne. *Les Faux-*

allo scopo. Ma s'egli ha voluto, come tanti altri segni, e non certo casuali, dimostrano, infilare decisamente la strada di un novissimo romanzo-*feuilleton*, portato a grande altezza di stile e di cosciente parodia, allora le cose sono un poco diverse ».

⁶⁴⁰ *Ibidem*. « Ricco di sprezzature e di imprevisto, caratteristico dell'ultimo Gide, e che tocca qui effetti di grottesco insuperabili ». Il faut souligner que Montale utilise ici le terme « sprezzatura », introduit à l'époque de la Renaissance (cf. Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*) pour indiquer une attitude nonchalante, affichant assurance et aisance. Il est donc un terme étroitement lié à la littérature italienne « classique ».

⁶⁴¹ *Ibidem*. « Un romanzo-saggio, dal seno del quale deve germinare la negazione di sé fino alla parodia ».

⁶⁴² *Ibid.*, p. 132. « Vogliamo far notare la risonanza più umana che Gide ottiene nel suicidio *truqué* di Boris a confronto dell'assassinio « gratuito » di Fleurissoire nelle *Caves*. In tale passaggio dai toni parodistici a quelli del dramma vero e proprio [...] è facile ravvisare una riscossa del Gide protestante che prende la mano all'immoralista delle *Caves*. È assai dubbio se Gide potrebbe riscrivere oggi una scena simile a quella della morte di Fleurissoire. Noi sentiamo che nei *Monnayeurs* la morte di Boris tocca lo scrittore prima che i suoi lettori. Se la contingenza ispira evidentemente tutto il libro [...] l'atto gratuito che sbocca nel peccato e nella morte è dato qui come cosa profondamente indecente e dolorosa ».

monnayeurs mettraient en scène le passage de l'acte gratuit à une perception plus concrètement tragique de l'existence, où la douleur découle aussi des événements gratuits, qui ne sont plus drôles, mais seulement tristement absurdes. En ce passage, nous pouvons reconnaître un rapprochement critique de l'ironie à l'humorisme au sens pirandellien du terme, un rapprochement que Montale avait sûrement à l'esprit. Cette lecture de Montale se relie au débat italien sur le roman, notamment à la recherche d'une nouvelle forme d'écriture et, à la fois, d'une adhésion plus profonde à la réalité humaine : la nouveauté du roman réside non seulement dans une innovation de la forme, mais aussi dans sa proximité à la vie⁶⁴³. En conclusion de son article, Montale énonce clairement la nouveauté et la valeur de cette œuvre, dont il souligne les points forts et les points faibles, avec le but déclaré de

donner envie au lecteur de se rapprocher de ce livre instable et inclassable, qui a subi l'influence du cinéma, de la psychanalyse et du roman anglais ; qui invoque très clairement le diable en tant que *dieu ex machina*, pour le goût de donner raison à Massis. *Les Faux-monnayeurs* n'est pas un roman, mais un pastiche génial et amusant, une danse⁶⁴⁴ formidable avec des épisodes lugubres et dramatiques inoubliables⁶⁴⁵.

Par ces propos Montale met en relief la nouveauté de la forme proposée par Gide, ainsi que sa complexité : *Les Faux-monnayeurs* sont le champ de recherche d'une nouvelle définition du roman. Tout en définissant l'ouvrage « inclassable », au cours de son exposé Montale propose des dénominations différentes : « roman-feuilleton », « roman-essai », « pastiche ». Si cette variété de termes indique un embarras dans la définition, elle indique également la volonté de suivre Gide sur sa pente, vers un renouveau du genre romanesque. Montale suggère ainsi de se concentrer sur la valeur d'ensemble de l'œuvre, en oubliant ces contenus « scandaleux » qui semblent une provocation. Au-delà des préjugés, l'ouvrage peut devenir un élément majeur dans l'étude de la personnalité de l'auteur, « pour ceux qui voudront étudier l'âme de Gide face à des problèmes beaucoup

⁶⁴³ Cf. *Ibidem*: « i *Monnayeurs* superano l'ultima *sotie* gidiana in tutto ch'è anelito e complessità di vita ».

⁶⁴⁴ Montale propose à nouveau cette même image dans sa recension à « Charles Du Bos, *Le dialogue avec André Gide* » (*Pègaso*, II, 1, janvier 1930, p. 120-123) ; en ce commentaire très positif cette phrase à propos des *Faux-monnayeurs* constitue la seule digression personnelle.

⁶⁴⁵ Eugenio Montale, « Note di letteratura francese », *op. cit.*, p. 132. « Invogliare il lettore ad accostarsi a questo libro pericolante e inclassificabile, che ha sentito l'influsso del cinematografo, della psicanalisi e del romanzo inglese ; che invoca chiaramente il diavolo a suo *deus ex machina* per il gusto di dar ragione a Massis. *Les Faux-monnayeurs* non è un grande romanzo ma un *pastiche* geniale e divertente, un grandioso "ballo" con episodi lugubri e drammatici che non si dimenticano ».

plus importants, comparés à ceux qui lui offrent la multitude des sadiques et des pédérastes⁶⁴⁶ ». En tout cas, *Les Faux-monnayeurs* est un roman qui, au niveau des contenus, « affronte d'énormes obstacles et surmonte la plupart de façon victorieuse⁶⁴⁷ ».

L'idée que Gide, avec *Les Faux-monnayeurs*, donne le coup d'envoi à une nouvelle période de l'art romanesque est partagée par la ligne la plus avancée de la critique italienne, notamment par les critiques qui seront liés à *Solaria*. C'est le cas de Raffaello Franchi, qui, dans *L'Ambrosiano*, consacre un compte rendu à *Les Faux-monnayeurs* et à *Si le grain ne meurt*, paru l'année suivante. Franchi, qui est l'un des critiques gidiens les plus aigus de la période, fait le rapprochement entre les deux ouvrages, en soulignant la différence entre l'autobiographie et le roman aux allures autobiographique, en mettant en valeur la capacité de Gide de construire des personnages réalistes, mais autonomes par rapport à son propre vécu⁶⁴⁸. Il citera à nouveau l'ouvrage en 1928, lors de sa recension du *Journal des Faux-monnayeurs*⁶⁴⁹, qui démontre l'intérêt de sa génération pour les procédés de création du roman. D'après lui, les écrivains, et notamment les écrivains italiens, « devront toujours être reconnaissants à André Gide qui a inauguré, avec son *Journal des Faux-Monnayeurs*, un genre littéraire très utile : les confessions d'un homme de lettres au sujet du métier de l'écrivain⁶⁵⁰ ». Raffaello Franchi souligne la valeur d'un ouvrage qui permet, enfin, de réfléchir sur le processus de la création littéraire en travaillant sur le cas concret d'un roman contemporain, un processus dont le résultat est sous les yeux de tous : « on n'aurait pas pu imaginer une voie meilleure de celle choisie par Gide pour porter les discussions compliquées sur le style et la manière d'écrire sur un terrain concret et conclusif⁶⁵¹ ». Franchi reproche aux écrivains italiens de ne pas partager leur travail de création avec le public, qui, sans connaître le chemin parcouru par l'artiste,

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 132-133. « A chi vorrà studiare l'anima di Gide di fronte a problemi ben maggiori di quelli offertigli dalle turbe dei sadici e dei pederasti ».

⁶⁴⁷ *Ibidem*. « Affronta enormi ostacoli e ne supera molti vittoriosamente ».

⁶⁴⁸ Cf. Raffaello Franchi, « Buoni e falsi monetari », *L'Ambrosiano*, VI, 61, 12 mars 1927, p. 3.

⁶⁴⁹ Cf. Raffaello Franchi, « Sul mestiere letterario », *La Fiera letteraria*, IV, 7, 12 février 1928, p. 1.

⁶⁵⁰ *Ibidem*. « Dovranno essere sempre un po' grati ad André Gide d'aver inaugurato, col suo *Journal des Faux-monnayeurs*, un utilissimo genere letterario: quello delle confessioni di un *homme de lettres* su quanto riguarda ristrettivamente il mestiere letterario ».

⁶⁵¹ *Ibidem*. « Quale miglior via maestra della sua si potrebbe cercare per far sì che, ad esempio, le annose disquisizioni su stile e maniera, entrassero in un terreno concreto, e conclusivo? ».

a du mal à comprendre les nouvelles formes d'écriture, qui semblent donc artificielles⁶⁵². Par cet article, Franchi souhaite « loin de toute préoccupation nationaliste, ouvrir la possibilité d'une série de réflexions autour du métier de l'écrivain⁶⁵³ », un débat qui, comme nous l'avons vu, trouve sa place dans les pages de *Solaria* et d'autres revues. Le *Journal des Faux-monnayeurs* devient, pour Franchi, le modèle d'une écriture journalistique située entre la notation personnelle et la tentative de théorisation, qui rend « le véritable “instant insaisissable” de la création⁶⁵⁴ ».

Giansiro Ferrata qui, en polémiquant avec Angioletti autour de « *l'aura poetica*⁶⁵⁵ », exemplifie ainsi son idéal de roman au milieu entre moralisme et art:

il faut bien remarquer que la littérature ne peut pas vivre seulement de sous-entendus, de jeux, d'illusions. Ces diversions, plus ou moins nobles, sont appuyées sur le vide. Et ce vide exige un art sérieux, droit, avec un peu d'ingénuité progressiste et d'ampleur – l'art, je veux dire [...] d'un Gide *Faux-monnayeurs*⁶⁵⁶.

Le compromis entre forme et contenu, entre esthétique et morale, ainsi que le besoin d'une adhérence à la vie trouvent dans *Les Faux-monnayeurs*, un roman où Gide pose le problème du « roman pur », mais ne renonce pas à la réalité, un roman qui se situe entre « le classicisme le plus limpide et l'exigence vériste⁶⁵⁷ », leur première réalisation.

⁶⁵² Franchi affirme que le silence des écrivains italiens crée des « pauses » dans le rapport avec le lecteur (il les nomme « scrittori pausati »). Au contraire, les écrivains français ne quitteraient jamais leur parcours de création, qui évolue de façon plus naturelle et équilibrée. Par cette interprétation, Franchi dépasse toutes les critiques sur la variété excessive de genres et de positions traversée par les écrivains français.

⁶⁵³ *Ibidem*. « Lungi da ogni preoccupazione nazionalista, aprir la possibilità d'una serie di elucubrazioni sul mestiere letterario ».

⁶⁵⁴ *Ibidem*. « C'è nelle pagine di André Gide una poeticità appassionante, e la cui vita è possibile solo nel soffio breve della notazione diaristica. Per poco che egli cercasse di addensare le proprie idee critiche, e la maniera di apparirgli d'una pagina in gestazione, non c'è dubbio che lo vedremmo cadere o in uno zibaldone pedantesco di cui i lettori superficiali avrebbero troppa ragione a lamentare la pretesa o l'illeggibilità; o nella confessione che, perdendo di vista il particolare oggetto dei suoi minuti creanti, lo ricollocerebbe nell'autobiografismo comune e nella comune arte letteraria. Voglio dire che, fuor di codesti limiti, a nessuno sarebbe più possibile di cogliere il vero “attimo fuggente” della creazione ».

⁶⁵⁵ Cf. paragraphe sur *Solaria*.

⁶⁵⁶ Giansiro Ferrata, « Sull'“aura poetica” », *Solaria*, IV, 9-10, septembre-octobre 1929, p. 43. « Bisogna bene osservare che di sottintesi, di giochi, di illusioni [...] una letteratura non campa esclusivamente, o campa male. Questi più o meno nobili diversivi, sotto, accusano il vuoto. E questo vuoto esige un'arte seria, rettilinea, con un pizzico di ingenuità progressistica e di conseguente ampiezza di fiato – l'arte intendo [...] d'un Gide *Faux-monnayeurs* ».

⁶⁵⁷ Aldo Capasso, « Il romanzo in Francia », *L'Italia letteraria*, VII, 17, 26 avril 1931, p. 6. « Il più cristallino classicismo e l'esigenza veristica ».

La réception des *Faux-monnayeurs* comme roman « de la modernité » est couronnée par Carlo Bo qui, environ dix ans plus tard, dans la revue génoise *Circoli*, affirmera : « c'est vraiment un grand livre⁶⁵⁸ » ; d'après lui, *Les Faux-monnayeurs* marque le passage de Gide artiste à Gide maître de vie ; il a trouvé le compromis entre l'art et la vie, entre l'esthétique et l'(im)moralisme.

⁶⁵⁸ Carlo Bo, « Letture francesi. Frammenti di giornale », *Circoli*, VI, 4, juin 1937, p. 332-335. « Davvero sono un gran libro ».

PARTIE III – CONSÉCRATION D'ANDRÉ GIDE (1943-1947)

Au cours de la Deuxième Guerre et des toutes premières années de l'après-guerre, la réception de Gide en Italie doit faire face aux événements historiques à une crise radicale de la société et de la culture italiennes. Cependant, en cette période la présence de Gide en Italie augmente remarquablement : si, pour l'instant, Gide a été largement présenté dans la presse, mais ses œuvres ont été peu traduites, à la fin de la Deuxième Guerre les écrits gidiens sont proposés au grand public.

En revanche, au cours de ces années, l'horizon d'attente des lecteurs-critiques change radicalement : la réception de la littérature, et de Gide en particulier, se situe dans un cadre historique dramatique, qui suscite dans les lecteurs des exigences de sérieux et d'engagement. Encore plus qu'entre les deux guerres, les positions politiques de Gide sont donc au centre de la critique, alors que ses œuvres passent en deuxième plan, notamment pendant les années de l'occupation. Avec la fin du conflit, on assiste à une tendance au dépassement des caractères controversés de l'œuvre de Gide et à la « canonisation » de l'écrivain.

Nous allons proposer, d'abord, un état de la situation de la politique, de la culture et de la presse italienne au cours de ces cinq ans, pour mieux encadrer la réception de Gide ; dans le deuxième chapitre, nous allons décrire les rapports de Gide avec l'Italie, ainsi que le corpus des articles et des revues qui s'occupent de l'auteur ; finalement, nous allons passer à l'analyse critique dans le troisième chapitre.

1. État de l'art

La période que nous analysons en cette troisième partie est très limitée du point de vue temporel, mais extrêmement dense du point de vue des changements historiques et des évolutions de la presse. Elle s'étend du 25 juillet 1943, date de la chute de Mussolini et de la fin du fascisme, à 1947, année de l'attribution du Prix Nobel à Gide. La première date marque un retour progressif des libertés civiles et, par conséquent, une renaissance du monde de la culture. La deuxième date, en revanche, marque la consécration définitive de Gide dans le firmament de la littérature européenne et un élargissement ultérieur de sa notoriété. Le cadre de l'histoire italienne au cours de ces cinq ans nous permet de déterminer le contexte de la réception : nous allons tracer les évolutions principales de l'histoire politique et littéraire, en nous concentrant notamment sur l'évolution de la presse.

1.1. Points de repère sur l'Italie de la fin du fascisme à la reconstruction

Afin d'encadrer la réception de Gide pendant et après la Deuxième Guerre, nous allons d'abord définir les étapes fondamentales qui, de la chute de Mussolini, amènent l'Italie à la Résistance et, ensuite, à la Libération et à la reconstruction. La définition de ces étapes nous montrera l'existence de deux contextes de réception différents au cours des dernières années de la guerre, dans les deux parties de l'Italie séparées par la Ligne Gothique. Ensuite, nous allons enquêter les tendances qui animent la fin de la guerre et le début de l'après-guerre, en montrant illustrant la naissance et l'échec d'un projet de renouveau de la politique et de la culture italienne. Ce projet est le fruit du rassemblement des forces politiques survenu pendant la guerre de Résistance, mais il est bientôt écrasé par la résurgence de la dynamique du pouvoir typique de l'époque préfasciste.

1.1.1. Deux Italies pendant la guerre

Le 9 juillet 1943, les Alliés débarquent en Sicile ; la région est libérée le 22 juillet. Par la suite, l'armée anglo-américaine entreprend le parcours de libération de la péninsule. Le 25 juillet 1943, la chute de Mussolini marque le début d'une période d'incertitude, les quarante-cinq jours du gouvernement Badoglio, pendant lesquels l'Italie négocie secrètement l'armistice, proclamé le 8 septembre. Cette étape entraîne l'invasion de l'Italie du Nord de la part de l'armée nazie et le début de la guerre de Résistance.

Juillet 1943 marque donc une ligne de partage fondamentale : après cette date, l'Italie ne peut plus être considérée dans son unité territoriale ; la Ligne Gothique sépare deux zones qui vivent la fin de la guerre avec un décalage temporel remarquable. Les événements culturels sont à contextualiser en ce cadre : la libération progressive de l'Italie du Sud permet le retour des intellectuels antifascistes et une révolution de la scène culturelle. Dans l'« Italie libre avant la Libération¹ », la réalité culturelle et littéraire reprend sa vie, même si sous le contrôle des Alliés. En revanche, au-dessus de la Ligne Gothique, la guerre et la Résistance poursuivent leur cours ; les mondes de la culture et de

¹¹ Enzo Forcella, Introduzione a *L'altro dopoguerra. Roma e il Sud*, Milan, Franco Angeli, 1985 cit. in Franco Contorbia, « Introduzione », *Giornalismo italiano Vol. 3 (1939-1968)*, Milan, Mondadori, 2009, p. XXIV. « Italia liberata prima della liberazione ».

la presse vivent la double vie du régime d'occupation et de la clandestinité. Le 9 septembre 1943, le CLN (Comitato di liberazione nazionale) est fondé à Rome, avec le but de s'opposer à l'occupation nazie en Italie. Le 10 janvier 1944, le contrôle des territoires libres passe dans les mains du gouvernement de Badoglio qui, le 14 janvier, confie aux préfets le pouvoir d'autoriser la création de nouveaux périodiques. Le 27 mars 1944, Palmiro Togliatti, leader du PCI, rentre en Italie et accepte de collaborer avec Pietro Badoglio, qui devient le chef de son deuxième gouvernement ; le serment de l'exécutif se déroule à Ravello, qui fut, tant d'années auparavant, la destination des premiers voyages de Gide.

Le 4 juin, les Alliés entrent à Rome, déclarée « ville ouverte » ; jusqu'au 25 avril 1945, date de la libération italienne, Rome devient un espace de renaissance de la culture de première importance et joue un rôle fondamental dans la reconstruction du pays. Le 11 août 1944, Florence est libérée, alors que le Nord est toujours soumis à la domination allemande et engagé dans la guerre de Résistance, sous la direction du CLNAI (Comitato di liberazione nazionale dell'Alta Italia). Jusqu'au printemps 1945, les deux parties de l'Italie conduisent deux vies nettement séparées : le Centre-Sud reprend ses habitudes et assiste au retour des structures précédant le fascisme, alors que le Nord vit une situation de guerre, mais aussi de réflexion autour d'un changement radical de la société et des structures de l'état.

1.1.2. Naissance et mort d'un projet de renouveau

En zone libre, déjà à partir de l'été 1944, le front antifasciste apparaît divisé entre deux courants : les antifascistes les plus convaincus souhaitent saisir l'occasion historique pour établir une rupture complète avec le passé et entreprendre un profond renouveau de la société. En revanche, les plus modérés envisagent le retour à la réalité préfasciste, avec le soutien des Alliés. De cet affrontement découlent également deux postures différentes vis-à-vis de l'épuration. La tendance modérée prend progressivement le dessus : à Rome et dans le Sud nous assistons à une tendance à la pacification, à la normalisation, dans tous les domaines. Comme Enzo Forcella le rappelle :

Lorsque, le 25 avril, [...] le « vent du Nord » aurait dû commencer à souffler, dans le royaume du Sud [...] on a déjà assisté à trois crises de gouvernement, à la fragmentation

de l'unité antifasciste, à l'échec de l'épuration, aux effets dévastateurs d'une inflation massive, à la réorganisation des forces modérées et philofascistes².

Après l'insurrection progressive et la libération de l'Italie le 25-26 avril 1945, l'affrontement entre les courants modérés et antifascistes radicaux s'étend au Nord de la péninsule. Si la Résistance avait réuni les combattants communistes, socialistes, libéraux et catholiques, en ouvrant la voie à la coexistence de toutes les forces politiques et idéologiques, cette « unité nationale » doit faire face, après la guerre, à la résurgence des conflits de classe. Le 1^{er} janvier 1946, les Alliés cèdent au gouvernement italien le plein contrôle sur les territoires du Nord Italie et, le 2 juin 1946, l'Italie vote pour choisir entre le maintien de la monarchie et l'établissement de la république. Après le vote, les trois « partis de masse » – le PCI, le parti socialiste et le parti démocrate-chrétien – prennent le dessus par rapport à toute autre composante du CLN ; ils resteront bientôt les seuls acteurs de la scène politique. La Démocratie Chrétienne se démarquera ensuite comme le premier parti italien, et les partis de la gauche ne pourront qu'accepter des compromis pour ne pas perdre ultérieurement du terrain.

L'écriture de la constitution, en 1947, se réalise, comme le rappelle Piero Calamandrei, dans « une atmosphère qui a perdu son unanimité et sa ferveur révolutionnaire, en proie aux négociations entre les démocrates-chrétiens d'un côté et, de l'autre, les socialistes et les communistes³ ». Cette tendance au compromis favorise les courants modérés, notamment de part catholique, auxquels les partis progressistes vont devoir céder sur de nombreux points. Lorsque la Constitution entre en vigueur, au début de 1948, « dans le pays le processus de "restauration" est désormais engagé : l'espoir dans le profond renouveau des structures et des mœurs entamé par la Résistance s'épuise⁴ ».

² *Ibidem*. « Il 25 aprile, quando [...] dovrebbe cominciare a soffiare il « vento del Nord », nel regno del Sud allargato [...] si è già fatto a tempo a consumare tre crisi di governo, lo sfilacciamento dell'unità antifascista, il fallimento dell'epurazione, gli effetti devastanti di una inflazione massiccia, la riorganizzazione delle forze moderate e filofasciste ».

³ Piero Calamandrei, *Dieci anni dopo. 1945-1955*, Bari, Laterza, 1956, cité in Paolo Murialdi, *La stampa italiana del dopoguerra. 1943-1972*, Rome-Bari, Laterza, 1973, p. 142. « Un'atmosfera non più di unanime fervore rivoluzionario, ma di patteggiamento fra i grandi partiti di massa, da una parte i democristiani, dall'altra i socialisti e i comunisti ».

⁴ Paolo Murialdi, *op. cit.*, p. 161. « È ormai avviato nel paese il processo di "restaurazione" : le speranze in quel profondo rinnovamento, di strutture e di costume, a cui la Resistenza aveva dato vigore e sostanza, tramontano ».

Après la fin de la Deuxième Guerre, le monde se retrouve divisé en deux sphères d'influence. Le système économique de l'Europe perd sa centralité sur l'échiquier mondial et glisse rapidement vers le capitalisme extrême ; au niveau international, on assiste à la redéfinition des rapports de force et de pouvoir qui constituait l'horizon du monde jusqu'à ce moment. Dans la politique italienne se reproduit bientôt l'opposition mondiale entre le bloc soviétique et le bloc étatsunien. Si le rôle joué par les Alliés dans la libération du nazi-fascisme est indéniable, le rôle joué par les partisans résistants, souvent communistes, avait été central. Leur contribution à la Résistance confère aux partis de gauche une grande influence dans la reconstruction, une influence à laquelle l'élite capitaliste ne peut que s'opposer. Les élections de 1948, premières élections de la République italienne, formalisent le conflit entre les deux blocs, avec l'opposition de la DC au « front populaire » constitué par le Parti communiste et le Parti socialiste. La victoire de la DC marque non seulement le retour des Catholiques à la guide du pays, mais également l'assignation de l'Italie au champ du capitalisme étatsunien. La défaite du front progressiste marque aussi la fin des illusions d'unité nationale engendrées par la Résistance. La situation politique influence également le monde de la culture : la fracture entre le monde communiste et le reste de l'échiquier politique produira aussi un profond fossé sur le plan littéraire et critique. En Italie, comme partout en Europe, l'élément idéologique marque les mouvements et les prises de position des écrivains de façon majeure.

Les derniers cinq ans de la réception de Gide que nous analysons sont les années où le passage d'un monde à l'autre s'accomplit, la zone franche entre le monde des totalitarismes et le monde de la guerre froide. Au cours de ces années, le monde de la culture et de l'édition n'est pas encore entièrement polarisé ; nous allons analyser la réception de Gide en ces quelques années d'incertitude et de changement, parfois contradictoires, mais qui ont encore toute l'énergie des possibilités ouvertes.

1.2. La culture italienne pendant et après la Deuxième Guerre : entre reconstruction et pacification

Décrire le milieu culturel pendant et après la Deuxième Guerre signifie adopter un regard kaléidoscopique : plus que de « milieu » littéraire il faudra parler de « milieux » littéraires et culturels, qui se développent, en sens synchronique, dans les différentes

parties d'Italie et, en sens diachronique, aux différents moments de l'histoire dense de ces cinq ans. Nous allons tracer la toile de fond de la réception de Gide en suivant trois axes ; le premier est l'axe thématique de l'engagement, un élément qui marque de façon majeure cette période et l'horizon d'attente des lecteurs-critiques de Gide. Le deuxième est celui, plus logistique, du monde de l'édition et de ses évolutions ; troisièmement, nous allons préciser la place de la littérature étrangère en cette période dense de changements historiques.

1.2.1. Politique et engagement dans la littérature

Pendant la période du conflit, l'attention des intellectuels est monopolisée par les événements historiques, une situation qui se poursuit après la cessation des hostilités. Une fois la guerre terminée, les écrivains poursuivent leur parcours d'engagement : le désastre du conflit, ainsi que l'apparition de l'arme atomique, renforcent le sens de précarité et la peur du futur. En même temps, la culture devient l'un des terrains privilégiés de la fracture entre les forces conservatrices et la gauche ; les événements historiques et le nouveau contexte idéologique demandent aux intellectuels d'abandonner toute velléité d'isolement et d'apporter leur contribution au renouveau de la société.

Au niveau des structures, le travail intellectuel et la production littéraire maintiennent une certaine continuité avec l'entre-deux-guerres : les institutions culturelles restent les mêmes, avec la seule nouveauté significative de la participation active des partis politiques à l'organisation de la culture. Mais l'attitude des intellectuels a complètement changé : dans le contexte de l'occupation et, ensuite, de la guerre froide, l'engagement politique est au centre de l'attention du monde intellectuel. Les mouvements, les journaux et les revues sont occupés, majoritairement, par la thématique politique et sociale, et mettent en lumière les contrastes entre la ligne de restauration modérée et la ligne la plus radicalement antifasciste. Au fil des années, les intellectuels sont progressivement encadrés dans l'un ou l'autre champ, et leur action est de plus en plus conditionnée par leur appartenance idéologique. « Si le premier après-guerre fut la période de l'audace intellectuelle, celui-ci est l'après-guerre du conformisme⁵ », observe Guido Piovene en 1947 : si l'élan révolutionnaire de la Résistance est vite absorbé par un retour à une

⁵ Guido Piovene, « Un conformismo opaco va dilagando nel mondo », *Il Corriere d'informazione*, III, 274, 19-20 novembre 1947, p. 3. « Come l'altro dopoguerra fu quello delle audacie intellettuali, questo è il dopoguerra del conformismo ».

politique modérée et conservatrice, sur le plan littéraire la situation n'est pas différente. La nécessité de l'engagement dans une ligne idéologique précise conditionne les choix des écrivains et limite leurs possibilités esthétiques. Les partis politiques, notamment le Parti Communiste, mettent en place un véritable système de gestion de la culture, avec la diffusion du concept de l'intellectuel « organique » au parti, un représentant de l'idéologie dans ses caractères substantiels (l'antifascisme, le démocratisme) et dans ses expressions esthétiques (notamment, le néoréalisme). Cette tendance s'extrémise au cours des années Cinquante, avec l'intervention directe des partis dans l'élaboration d'une culture dogmatique. Cependant, le public est parfois fatigué par cette omniprésence de l'affrontement politique, ce qui est bien démontré par le succès de *L'uomo qualunque* (1944-1960), un hebdomadaire fondé par Guglielmo Giannini, journaliste et écrivain de théâtre, qui visait précisément à proposer des contenus apolitiques, en se moquant du sérieux de la lutte sociale.

1.2.2. Le panorama de l'édition et de la traduction

De nombreuses maisons d'édition, souvent orientées politiquement et idéologiquement, naissent au cours des années Cinquante et Soixante ; en revanche, au cours des cinq ans qui nous intéressent il n'y a pas de véritables révolutions. La plupart des maisons d'édition actives avant la Guerre poursuivent leur activité, parfois en améliorant leur processus de production au niveau de la technique et de l'industrialisation. Si les acteurs de l'édition ne changent pas, il faut tout de même signaler une reprise de l'activité éditoriale pendant les dernières années de la guerre, d'abord dans le Centre-Sud libéré et puis, à partir d'avril 1945, dans le Nord. Les nouvelles parutions et traductions alimentent la reprise du débat culturel et intellectuel après la période du fascisme.

En même temps, le marché de l'édition poursuit la tendance, déjà entreprise avant le conflit, d'un élargissement progressif du public. Cette évolution causera, notamment à la fin des années Quarante, des changements majeurs dans les formes de l'édition, dont l'introduction du livre économique « de poche » (« tascabile »)⁶. Telle nouveauté est le signe d'un élargissement de l'activité de la lecture et amène à une diffusion ultérieure des

⁶ Comme ceux de la célèbre série « BUR Biblioteca Universale Rizzoli », qui débute ses publications en 1949, suivie par les « Oscar Mondadori » en 1965.

classiques de la littérature auprès de la population italienne. Suite à l'élargissement de l'instruction, ainsi qu'à la nécessité de réécrire les manuels après la période fasciste, nous assistons également à un large développement de l'édition scolaire et des anthologies.

Dans le cadre de cette floraison éditoriale, nous soulignons l'importance de la traduction des œuvres de la littérature étrangère. Le monde de la traduction vit également une explosion au cours de cette période : tous les projets, notamment ceux qui avaient été interdits par le régime fasciste, trouvent maintenant leur réalisation, malgré les difficultés logistiques imposées par la guerre. Comme Giuseppe Bettalli le témoigne déjà en 1946,

cet intérêt pour les œuvres les plus remarquables provenant de l'étranger s'accroît au fil des dernières années, même une fois la guerre commencée, à tel point que, au moment même où le monde de l'édition en Italie se battait contre mille difficultés, à cause de la pénurie de papier et des problèmes de communications, les nouvelles collections de traduction se multipliaient⁷.

Les collections d'œuvres étrangères traduites paraissent dans les catalogues des maisons d'édition italiennes, certaines aussi en format économique. Parfois, cette reprise frénétique de l'activité se heurte à une préparation inadéquate, à de traducteurs improvisés, à des éditeurs peu attentifs⁸. Mais, malgré la qualité parfois non excellente de ces premières traductions, le public italien se réapproprie de l'accès à la littérature mondiale.

1.2.3. La place de la littérature étrangère

Même si, comme nous l'avons démontré au cours de notre deuxième partie, il ne faut pas exagérer le stéréotype de l'isolement de la culture italienne sous le fascisme, il est vrai aussi que la chute du régime permet une liberté d'action et de parole bien majeure. Dans le domaine de la littérature, cette liberté se traduit dans une pleine reprise des rapports avec les milieux culturels étrangers. Afin d'encadrer la réception de Gide, il est

⁷ Giuseppe Bettalli, « Le traduzioni negli ultimi vent'anni », *Belfagor*, I, 2, 15 mars 1946, p. 170. « Questo interesse per quanto di meglio si andava producendo nel mondo, andò sempre più accentuandosi negli ultimi anni, anche a guerra iniziata, tanto che proprio nel momento in cui, per la scarsità di carta, per la diminuzione delle comunicazioni e per lo stato di guerra, l'editoria italiana si dibatteva in mezzo a difficoltà di ogni genere, le nuove collezioni di traduzioni si vennero moltiplicando ».

⁸ Cf. *ibid.*, p. 172 : « dopo la liberazione, specialmente a Roma, ci fu un momento di vera frenesia : case editrici improvvisate e senza la minima preparazione si buttarono a capofitto su qualsiasi opera straniera che potesse presentare un qualche, sia pur minimo, interesse, ne affidarono la traduzione a persone incompetenti ed incapaci ».

utile de reconstruire quelques éléments de la reprise des rapports entre l'Italie et la France.

Déjà à partir de 1943, avec la fin du fascisme, les deux pays essaient de renouer le lien que la guerre avait rompu. Dans ses souvenirs de la libération de Rome, Jacques Heurgon rappelle le rôle joué par le Corps expéditionnaire français en Italie, qui avait veillé au rétablissement des institutions françaises dans la capitale dès juin 1944. Les contacts politiques et culturels entre les deux Pays reprennent tout de suite après la déclaration de Rome « ville ouverte » et « depuis le second semestre de 1944, la France était représentée à Rome par l'ambassadeur Maurice Couve de Murville⁹ », qui est aussi le délégué temporaire auprès du Saint-Siège. Heurgon souligne la vivacité du milieu culturel romain, qui recommence à vivre aussi grâce aux contacts avec les « libérateurs » français. Il énumère les poètes et les écrivains qui peuplent ses journées romaines : Montale, Saba, Ungaretti, Manzini, Debenedetti, entre autres. D'ailleurs, le monde culturel italien bénéficie, grâce à la présence de la délégation française, de nouvelles possibilités de communication avec l'Europe : « les échanges avec la France, en cette fin d'année 1944, où les Allemands occupaient encore le Nord de l'Italie, ne pouvaient se faire que par la valise diplomatique¹⁰ ». Par ce moyen, la correspondance et les ouvrages peuvent à nouveau circuler entre les deux pays. La presse et la littérature française sont depuis longtemps une marchandise rare et demandée¹¹, comme Gide lui-même le témoigne dans son *Journal*¹². D'ailleurs, l'intérêt pour les œuvres françaises est considéré comme une « indication de la tendance du public vers des idées rebelles¹³ » ; parmi les auteurs qui

⁹ Jacques Heurgon, « La réconciliation franco-italienne en 1944-45 », *Mélanges de l'école française de Rome. Italie et Méditerranée*, 103, 2, 1991, p. 576.

¹⁰ *Ibid.*, p. 580.

¹¹ Heurgon se souvient, par exemple, que Ungaretti lui avait demandé de lui faire parvenir les œuvres de Mallarmé, à peine parues dans « La Pléiade ».

¹² André Gide, *JII*, 16 mars 1943, p. 924. « Le très aimable officier allemand, étudiant l'histoire de l'art, ami d'Ernst Robert Curtius, que je retrouvais hier à la *Rose de sable*, me disait qu'à Rome, où il commençait son service militaire et fut retenu plus d'un an, les livres de la Pléiade sont si recherchés que les quelques rares libraires qui en possèdent encore en demandent jusqu'à deux mille francs (de notre monnaie) ».

¹³ Cf. O.V., « Ah come sono terribili questi parenti di Cocteau! », *Il Corriere d'informazione*, II, 239, 10-11 octobre 1946, p. 2 : « Negli ultimi mesi della guerra, quando le quotazioni dei libri vecchi potevano [...] essere buone indicazioni di una tendenza del pubblico verso certe idee ribelli, i volumi della "Ricerca del tempo perduto" di Proust si potevano vendere a quasi mille lire l'uno. Il Journal di Gide valeva un capitaletto, e i gidiani improvvisati lo compravano per diecimila lire. Con un qualunque volume di Jean Cocteau [...] l'intellettuale disoccupato disposto a sacrificare uno poteva mantenere la famiglia per due giorni. [...] La gente si pagava mille lire di inquietudine morale, di umori torbidi, di verità aspre e di allucinazione intelligenti ». Les livres français sont encore très rares en 1947, d'après Maurizio Ferrara, « La

font l'objet de cet intérêt, Gide occupe une place de choix. Au cours des dernières années de la guerre, les intellectuels italiens regardent avec espoir vers le monde intellectuel d'au-delà des Alpes, comme un allié possible de la reconstruction d'un esprit européen et démocratique. Même si les intellectuels italiens démontrent une attention toujours majeure pour la littérature américaine, la littérature française est encore la littérature étrangère de loin la plus diffusée en Italie.

En revanche, après la guerre, l'influence des modèles étrangers sur la culture et sur la société italienne suscite souvent la résistance des forces traditionalistes, de gauche et catholiques. L'esthétique italienne de l'après-guerre est dominée par le néoréalisme et, en même temps, par la reprise des valeurs positives de la province italienne. L'influence du contexte international est de plus en plus ressentie comme cause d'un aplatissement, d'une uniformisation de la réalité culturelle, qui détruit les particularités nationales et régionales. La modernité, comme avant la guerre, est souvent considérée comme un élément destructeur et, surtout, comme un élément de décadence. Guido Piovene, correspondant à Paris de *Il Corriere della Sera*, affirme de devoir défendre la France des accusations d'un ami qui affirme : « Paris a une odeur de moisi, d'eau stagnante, de vieux livres¹⁴ », Ce à quoi Piovene objecte : « Je n'étais pas d'accord. Je lui fis remarquer que, si l'on considérait Paris de cette façon, on était obligés de voir l'Europe entière de la même façon¹⁵ ». Piovene défend la vitalité de la France en rappelant sa primauté en tant que guide intellectuel d'Europe ; mais ce rôle est mis en question dans la critique italienne après la guerre.

giovane scuola liberale danza Mexico-Way », *L'Unità*, 3 avril 1947, p. 3 : « Alle Pleiadi si intitola anche una collezione fra le più ricercate di testi letterari francesi, nella quale oggi si può trovare ancora qualche carissima copia del *Journal* di Gide ».

¹⁴ Guido Piovene, « Per molti non è facile capire che la Francia è viva », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXII, 172, 20 juillet 1947, p. 3. « Parigi mi sa di muffa, d'acqua stagnante, di libro vecchio ».

¹⁵ *Ibidem*. « Io non ero d'accordo. Gli feci notare che, se così si vede Parigi, si è costretti a vedere tutta l'Europa in modo simile ». Dans la suite de l'article, Piovene exalte, au contraire, la vitalité de la France, dont l'un des indices est « il modo col quale la Francia sostiene gli intellettuali [...] In Francia un buon libro diventa prestissimo un grande libro, perché tutta la società lo sostiene », comme c'est le cas pour *La Peste* d'Albert Camus, récemment paru. Ce même enthousiasme est à la base de la consécration des classiques : « Non soltanto un Gide o un Claudel, ma anche un Mauriac o un Cocteau sono classici che la volontà pubblica rifiuta, ormai, di sconsacrare ».

1.3. L'évolution de la presse

La période que nous traitons, malgré sa courte durée, est une période extrêmement dense dans l'histoire de la presse. Même en ce domaine, comme Franco Contorbia le précise, « le tournant est, ça va sans dire, le 25 juillet 1943¹⁶ » ; après la fin du régime, on assiste à une progressive adaptation du monde de la presse à la nouvelle situation. Les journalistes, qui avaient poursuivi leur travail au cours du *Ventennio* en cachant leur antifascisme ou en adoptant une posture acritique¹⁷, doivent maintenant composer avec la nouvelle réalité politique. Les jours qui séparent le 25 juillet et le 8 septembre 1943, « sont traversés par une inquiétude autour de la redéfinition des rôles et des fonctions qui touche, en même temps, des chroniqueurs anonymes et des éminents maîtres à penser¹⁸ ». Après l'armistice, la presse subit les conséquences des événements historiques. Pour tracer les lignes de son évolution, il faudra donc suivre un parcours géographique : le premier quotidien de l'Italie libre paraît à Palerme le 6 août 1943¹⁹, presque deux ans avant la Libération ; cette simple donnée indique la complexité du panorama face auquel nous nous trouvons.

Après la guerre, la géographie culturelle de l'Italie subit des évolutions radicales. Si, pendant la guerre, la Ligne Gothique sépare deux parcours culturels nettement différents, après la fin du conflit nous assistons à une évolution de la scène culturelle, avec le développement du bipolarisme entre Milan, ville de l'industrie, de l'édition et du journalisme, et Rome, ville de l'administration de l'état, mais aussi du cinéma et, plus tard, de la télévision. Florence, au contraire, entre dans une période de décadence : elle perd le rôle de centre de la culture alternative qui avait eu sous le fascisme et de nombreux intellectuels quittent les rives de l'Arno pour Milan. Turin maintient son autonomie, grâce à sa centralité économique. À partir des années Cinquante, le développement économique des villes élargira la fracture entre les centres et les périphéries, et la mobilité des intellectuels d'une ville à l'autre augmentera les

¹⁶ Franco Contorbia, *op. cit.*, p. XVI. « Il punto di svolta è, ça va sans dire, il 25 luglio 1943 ».

¹⁷ Cf. *ibid.*, p. XVII : « strategia di adattamento al nuovo corso perseguita sia da quegli uomini del mestiere che fino alla sera del 24 luglio avevano fatto del loro anche sincero antifascismo una questione strettamente personale [...] sia da coloro che con le istituzioni del fascismo avevano stabilito [...] un rapporto di acritica, organica sottomissione o integrazione ».

¹⁸ *Ibidem*. « Sono percorsi da quest'ansia di ridefinizione di ruoli e funzioni che investe, insieme, anonimi cronacheurs e eminenti maîtres à penser ».

¹⁹ Il s'agit de *Sicilia liberata*, cf. Paolo Murialdi, *op. cit.*, p. 5.

interférences entre les différents foyers de la culture. La province italienne perdra progressivement d'importance et, en même temps, deviendra de plus en plus le lieu de la résistance face à la modernité, et de la fidélité à une réalité paysanne qui risque de disparaître.

1.3.1. Le Sud de l'Italie et Rome : une zone libre pacifiée

Dès qu'un territoire est libéré, on assiste à une explosion de nouvelles publications, qui sont parfois le fruit de la collaboration entre les Alliés et les forces antifascistes locales. Cependant, le retour à la liberté de parole n'est pas incontrôlé. Dans le Sud de l'Italie, libéré avant l'Armistice, les Alliés instaurent un véritable régime d'occupation. Les activités politiques et de propagande sont interdites ou strictement contrôlées et le contrôle de la presse est confié au Psychological Warfare Branch (PWB), un organe qui exerce la censure sur les nouvelles publications et qui gère directement de nouveaux quotidiens portant le point de vue des Alliés²⁰. Le contrôle du PWB se maintient même après l'Armistice et s'étend, au fur et à mesure, à tous les territoires libérés, avec un affaiblissement partiel à partir de 1944²¹ : avec la reconnaissance officielle du gouvernement Badoglio, chaque groupe politique peut publier son organe de presse, mais les Alliés contrôlent encore un certain nombre de quotidiens. Les nouveaux périodiques reflètent l'affrontement entre le courant de restauration modérée et le courant antifasciste radical.

Une impulsion fondamentale à la renaissance de la presse italienne sera donnée par la Libération de Rome, qui, entre juin 1944 et avril 1945, « ne fut pas seulement le lieu des décisions politiques, mais également la capitale de la presse et de l'édition²² ». À leur entrée à Rome le 4 juin 1944, les Alliés trouvent « au moins vingt journaux en circulation²³ » : au lendemain de la libération, dans la capitale, nous assistons à une floraison de titres. Au cours de l'été 1944, dans les journaux romains réapparaissent les annonces des théâtres et des cinémas, ainsi que les annonces économiques et les notices

²⁰ Sur le rôle joué par cet organisme, cf. Alejandro Pizarroso Quintero, *Stampa, radio e propaganda. Gli alleati in Italia 1943-1946*, Milan, Franco Angeli, 1989.

²¹ Cf. Paolo Murialdi, *La stampa italiana del dopoguerra. 1943-1972*, op. cit., p. 15

²² Marcello Ciochetti, « Editori di libri e riviste nella Roma liberata », *Nuovi annali della scuola speciale per archivisti e bibliotecari*, XXXI, Florence, Olschki, 2017, p. 247. « Non fu solo il luogo delle decisioni politiche ma anche la capitale della stampa e dell'editoria ».

²³ *Il Corriere di Roma*, 12 juin 1944, cité par Paolo Murialdi, op. cit., p. 22. « Hanno trovato non meno di venti giornali in circolazione ».

nécrologiques : « la bonne société reprend ses rituels²⁴ », alors que, au-dessus de la Ligne Gothique, on est encore en plein combat. L'activisme de Rome ne se limite pas à la presse quotidienne, au contraire, la capitale « devient le théâtre non pas de la “floraison”, mais littéralement de l'explosion d'activités éditoriales sans précédent (et sans espoir de durée non éphémère) [...] surtout dans le domaine de la presse hebdomadaire ou bihebdomadaire²⁵ ». Le 7 juin 1944, avec l'installation d'un nouveau Conseil de direction, la Federazione nazionale della stampa italiana, officiellement rétablie depuis le 26 juillet 1943, peut reprendre ses activités. Le 13 janvier 1945, naît l'ANSA (Agenzia Nazionale Stampa Associata), une agence de communication sur l'exemple des grandes agences anglaises ou américaines.

Le retour à la liberté d'expression est tout de même limité par la nécessité d'empêcher la résurgence du fascisme ; pour cette raison, le PWB s'engage à ne consentir que la publication des organes représentant les partis du CLN²⁶. Malgré cet engagement, à côté des quotidiens autorisés, nombre d'autres journaux paraissent, en portant la voix des courants modérés, voire de groupes anciennement liés au fascisme et maintenant en quête d'une nouvelle identité. La presse modérée est encouragée aussi par les Alliés eux-mêmes, qui craignent l'influence excessive des partis de gauche. S'il est difficile de limiter la réapparition sur la scène publique de groupes compromis avec le régime, il est encore plus difficile de juger de différents individus, aux histoires personnelles variées ; dans le domaine de l'épuration, « la Fédération de la presse entreprend sans hésiter la voie de la pacification générale²⁷ ». Cette ligne de conduite facilite la transition, mais limite également les possibilités de renouveau et de changement. Si le Sud-Italie et Rome sont le

²⁴ Paolo Murialdi, *La stampa italiana del dopoguerra. 1943-1972*, op. cit., p. 31. « La buona società riprende i suoi riti ».

²⁵ Franco Contorbia, op. cit., p. XXVIII. « Diventa il teatro non della “fioritura”, ma letteralmente dell'esplosione di una serie infinita di attività editoriali senza precedenti (e senza speranza di una continuità non effimera) [...] soprattutto nel campo della stampa settimanale o bisettimanale ».

²⁶ Cf. *Il Corriere di Roma* du 9 juin 1944, cité in Paolo Murialdi, *La stampa italiana del dopoguerra. 1943-1972*, op. cit., p. 25 : « è desiderio e intenzione dei governi alleati di far rinascere la libertà di espressione [...]. Contemporaneamente i governi alleati intendono eliminare tutte le pubblicazioni ed i giornali fondati in regime fascista e sospendere tutte le altre pubblicazioni che continuarono sotto il dominio fascista, fino a quando gli Alleati non siano sicuri che una completa epurazione sia stata fatta e fin quando le scorte di carta non permetteranno le pubblicazioni ».

²⁷ Cf. Paolo Murialdi, *La stampa italiana del dopoguerra. 1943-1972*, op. cit., p. 36. « La Federazione della stampa imbecca senza esitazione la via della pacificazione generale ».

théâtre de la pacification sous le contrôle des Alliés, à Florence, en revanche, le CLN, à travers la collaboration de ses différents partis, défend son autonomie.

1.3.2. Le Nord : de la clandestinité à l'épuration manquée

Dans l'Italie septentrionale, soumise à la domination allemande, la renaissance de la presse débute en clandestinité. Les périodiques de la Résistance sont souvent liés à la réalité locale, créés et distribués dans le cadre d'une petite communauté territoriale ou d'une formation militaire. Principalement occupés par des sujets politiques, ces journaux artisanaux constituent tout de même un lien important avec l'international : ils donnent des nouvelles de la lutte clandestine dans les autres Pays et des évolutions de la guerre au-delà des frontières. En même temps, ils deviennent le lieu de discussion d'un nouveau projet de société. Ces quotidiens poursuivent souvent leurs publications après la guerre, en tant qu'organes des différents partis politiques.

À côté de la presse clandestine, dans les grandes villes du Nord, les grands quotidiens poursuivent leurs publications. Pendant la courte période de confusion entre la chute de Mussolini et l'armistice, ils avaient vécu l'affrontement immédiat, à l'intérieur de leurs rédactions, entre les journalistes fascistes et les quelques antifascistes. En revanche, à la suite de l'invasion nazie, la plupart des grands titres de la presse italienne avaient été soumis au contrôle du régime d'occupation. La poursuite des publications sous l'occupation expose ces quotidiens à un risque d'épuration, une fois la guerre terminée : au cours de la Résistance, « sont nombreux [...] ceux qui pensent ou espèrent que les grands titres compromis avec le fascisme seront supprimés²⁸ », soit pour leur lien avec le régime, soit pour leur compromission avec le pouvoir économique.

Mais l'épuration en Italie, aussi dans le domaine de la presse sera des plus modérées. À la fin de la guerre, pour chacun des grands quotidiens, inévitablement compromis, trois alternatives se posent : d'être supprimés, de poursuivre les publications sous un autre titre ou de poursuivre leurs publications sous le même titre, mais avec le renouveau total de leur comité de rédaction. De nombreux documents²⁹ démontrent l'hésitation des CLN : d'un côté, ils souhaitent intervenir avec une épuration radicale ; de l'autre, ils comprennent la valeur que ces quotidiens, très largement diffusés, pourraient avoir pour

²⁸ *Ibid.*, p. 48. « Non sono pochi [...] coloro che ritengono o sperano che le grandi testate compromesse col fascismo saranno spazzate via ».

²⁹ *Cf. ibid.*, p. 50-56.

la cause progressiste. À Milan le débat est très vif, alors qu'à Turin les courants modérés semblent l'emporter. En revanche, Bologne, qui a subi une répression féroce de la part du fascisme, n'envisage pas la renaissance de ses quotidiens³⁰, déjà remplacés par une floraison de nouveaux titres.

Les tentatives d'épuration se heurtent à la tendance à la conciliation, soutenue aussi par les Alliés afin de limiter l'influence des partis de gauche. Tout de suite après l'insurrection, une interruption générale de la presse se vérifie et seulement les quotidiens des différents partis politiques sont autorisés par les CLN ; mais les Alliés, inquiets pas l'orientation politique de ces journaux, font pression pour que la presse indépendante reprenne également ses publications. Ils encouragent la naissance de nouveaux titres libéraux, comme il avait été le cas dans le Sud et à Rome. Ces journaux, fondés par PWB, sont ensuite cédés à des coopératives de journalistes locaux ou à des privés. Au cours des mois suivants, les quotidiens reprennent leurs publications, encouragés par les Alliés, parfois avec un titre différent ou légèrement modifié. Grâce à leurs moyens économiques et à la collaboration de journalistes de longue expérience³¹, les grands quotidiens d'avant la guerre reprennent bientôt leur place. Au fil des mois, « le journalisme de centre et de droite se renforce, alors que celui de gauche s'affaiblit³² », notamment avec la partielle disparition des quotidiens des partis du CLN.

Dans le domaine de la presse l'épuration résulte finalement assez modérée. Il faut signaler un certain nombre de procès dressés contre d'anciens directeurs de journaux, mais souvent résolus par l'amnistie ; parmi les journalistes impliqués avec le régime, certains « eurent de suspensions, ou durent [...] se tenir en retrait pendant quelque temps. Mais, d'une manière ou d'une autre, la plupart des journalistes compromis avec le fascisme poursuivirent leur travail³³ ». Le changement politique ne se traduit pas dans un renouvellement des rédactions, comme le démontrent également les articles consacrés à Gide, souvent signés par des auteurs actifs au cours de l'entre-deux-guerres.

³⁰ Cf. *ibid.*, p. 70-71

³¹ Cf. Paolo Muraldi, *La stampa italiana del dopoguerra. 1943-1972*, op. cit., p. 96 : « nei giornali "indipendenti" lavorano vecchi giornalisti ricchi di pratica, in quelli di partito molti giovani inesperti e rari professionisti ».

³² *Ibid.*, p. 124. « Si rafforza lo schieramento giornalistico del centro e della destra e si indebolisce quello della sinistra ».

³³ *Ibid.*, p. 112-113. « Ebbero sospensioni, o dovettero [...] starsene defilati per un po' di tempo. Ma per un verso o per l'altro, alla maggior parte dei giornalisti compromessi col fascismo non mancò mai o quasi il lavoro ».

1.3.3. L'évolution manquée de la presse après la guerre

Pendant et tout de suite après la guerre, la presse doit faire face à de nombreuses difficultés logistiques (manque de papier, manque d'électricité), qui engendrent une réduction du format des quotidiens, au détriment de la *terza pagina*, la page culturelle. Le papier est contingenté et distribué aux différents éditeurs selon des proportions établies ; les quotidiens paraissent normalement en deux pages. En revanche, dès que les conditions le permettent, la dimension des journaux est ramenée à quatre pages ; les journaux rouvrent leurs pages à de sujets différents que l'actualité politique, mais toujours avec prudence. Nous assistons, par conséquent, au rétablissement de la *terza pagina*³⁴, la page culturelle, souvent animée par des écrivains et intellectuels qui collaborent au quotidien. Ce rétablissement suscite cependant la perplexité du champ progressiste envers une tradition ressentie comme « bourgeoise » et loin de l'intérêt populaire³⁵. Plus en général, la presse reprend de modèles de journalisme d'avant-guerre³⁶. Entre 1943 et 1947 la presse italienne passe à travers un moment potentiellement révolutionnaire comme celui de la Résistance, mais voit bientôt la restauration des anciennes structures, animées par les mêmes journalistes actifs pendant le *Ventennio* fasciste.

Au-delà de la presse quotidienne, après la guerre on assiste au développement des périodiques grand public, parfois destinées à un public ciblé (presse féminine, presse jeunesse). Les *rotocalchi*³⁷, des hebdomadaires illustrés, se diffusent après la Libération, notamment à Milan³⁸. Il s'agit de revues d'actualité, mais aussi de culture, qui réunissent le texte à un appareil de photo et d'images. Si la plupart de ces magazines véhiculent une information généraliste, certains ont, en revanche, une dignité culturelle qui les rend des lieux de diffusion des nouveautés littéraires. Si les périodiques proprement culturels sont souvent soumis à l'influence des partis politiques, en revanche, « le domaine des périodiques d'actualité ne présente pas [...] une séparation stricte entre les titres

³⁴ Cf. *ibid.*, p. 171-172 ; Murialdi considère la reprise de cette habitude comme un élément assez négatif, visant distraire le lecteur de l'actualité politique.

³⁵ Cf. *ibid.*, p. 82, à propos de la *terza pagina* de *L'Unità* de Turin.

³⁶ Cf. *ibid.*, p. 169-170 : « Le innovazioni sono state poche [...] nelle redazioni dei giornali di informazione non c'è stato ricambio, o è stato assai limitato [...] salvo poche eccezioni la fattura dei quotidiani italiani è ricalcata sugli schemi dei primi anni Trenta ».

³⁷ Du nom du processus d'impression, en héliogravure.

³⁸ Cf. Paolo Murialdi, *La stampa italiana del dopoguerra. 1943-1972*, op. cit., p. 98 et suivantes.

d'orientations génériquement occidentale et philodémocratique³⁹ ». La participation aux périodiques d'actualité est assez transversale : ils constituent un espace alternatif de publication, souvent moins soumis à des contraintes politiques, par rapport aux quotidiens. Notamment, à la veille des élections politiques de 1948, les hebdomadaires jouent « une fonction secondaire par rapport aux quotidiens, en garantissant de formes de pluralisme incompatibles avec la discipline d'un parti, d'un groupe, ou d'une coalition⁴⁰ ». De plus, les périodiques deviennent souvent « un lieu d'accueil et de passage pour de journalistes de première importance [...] momentanément pris au piège des mesures d'épuration⁴¹ ».

³⁹ Franco Contorbia, *op. cit.*, p. XXXIII. « Il campo dei periodici di attualità non presenta [...] una divaricazione “secca” tra destra e sinistra (la prima abbastanza variegata e franta, la seconda, a rigore, inesistente [...] dispersa tra le testate di orientamento genericamente “occidentale” e liberaldemocratico ».

⁴⁰ *Ibid.*, p. XXXIV. « Una funzione vicaria rispetto al giornale quotidiano, garantendo forme di pluralismo di per sé incompatibili con la disciplina di partito, di gruppo o di schieramento ».

⁴¹ *Ibid.*, p. XXXV. « Un luogo di “accoglienza” e di transito di giornalisti di primo piano [...] temporaneamente irretiti nell'empasse dei provvedimenti di epurazione ».

2. La consécration d'André Gide (1943-1947)

« À lire les études biographiques et critiques consacrées à Gide, on pourrait presque penser que Gide est mort après son voyage soviétique ou, pour mieux dire, qu'il a simplement glissé vers le silence, vers la vieillesse¹ ». Il est vrai que, à partir du début de la guerre, l'activité littéraire de Gide passe en deuxième plan par rapport à ses prises de position face aux événements mondiaux. Au cours de la période 1943-1947, Gide est décrit, à la fois, comme un guide ou, au contraire, un corrupteur des mœurs ; mais la présence de ses œuvres dans le discours critique s'affaiblit. Sa figure commence à se définir aussi par rapport à la nouvelle génération de la littérature française : « doyen des lettres françaises au début de la guerre, Gide voit son influence éclipsée par une nouvelle génération dès la Libération, une génération communiste et existentialiste dont la vedette est Jean-Paul Sartre² ». Nous allons maintenant présenter la réception de Gide en Italie au cours de ces cinq ans : d'abord, nous allons tracer les rapports de Gide avec l'Italie, des rapports qui se construisent à distance, aussi en raison des difficultés logistiques engendrées par la guerre, mais qui démontrent toujours un vivace intérêt réciproque entre Gide et les Italiens. Ensuite, nous allons décrire le corpus des périodiques et des articles qui feront l'objet de notre analyse.

2.1. Gide et l'Italie : un rapport à distance

Si au cours des deux premières périodes, 1895-1915 et 1919-1943, nous avons suivi les pas de Gide en Italie, ainsi que ses liens avec les milieux intellectuels italiens, en cette période il s'agira plutôt d'analyser le maintien d'un rapport à distance avec un pays qui garde une importance majeure aux yeux de l'écrivain français. Les événements historiques empêchent les déplacements et suspendent les communications. Gide ne se rend pas en Italie pendant toute la durée de la guerre. Néanmoins, comme nous le verrons, il garde les contacts avec une partie du monde intellectuel, notamment en zone libre.

En 1940 Gide se trouve dans le Sud de la France, inquiet pour l'attaque imminente de l'Italie. Après avoir quitté *La NRF* collaborationniste, le 4 mai 1942, il quitte aussi la France et part pour l'Afrique du Nord, d'où il ne reviendra qu'une fois la guerre terminée.

¹ Jocelyn Van Tuyl, *André Gide et la Seconde Guerre mondiale*, Presses Universitaires de Lyon, 2017, p. 36.

² *Ibidem*.

Il reste environ un an en Tunisie, puis, le 27 mai 1943, il part pour Alger, où il est parmi les fondateurs de la revue *L'Arche*.

Depuis son auto-exil africain, Gide suit avec appréhension les vicissitudes de la guerre, aussi en ce qui concerne la péninsule italienne. Si la déclaration de guerre de l'Italie en 1940 lui avait serré le cœur³, en août 1943 il commente amèrement : « Laissons l'Italie apprendre à ses dépens ce qu'il en coûte de combattre aux côtés d'Hitler⁴ ». Lorsque, en mars 1943, une occasion de rentrer en France à travers l'Italie se présente à lui⁵, il renonce, par peur de ne pas pouvoir emporter ses manuscrits, mais aussi par crainte de l'accueil : « sous domination italienne, sur quel restant de liberté peut-on compter?⁶ ». Après le débarquement américain, il regarde de façon critique à l'action des Alliés : « les Américains recommencent en Italie les mêmes erreurs qu'en Tunisie⁷ ». Il reproche aux troupes anglo-américaines un excès d'hésitation dans leur chemin vers Rome. En même temps, il pense avec inquiétude aux endroits qu'il a fréquentés et aimés, et qui sont maintenant frappés par les combats et les bombardements⁸.

En Afrique du Nord, Gide a des contacts avec la communauté italienne locale⁹, ainsi qu'avec les intellectuels italiens qui ont fui le régime et la guerre. Nous remarquons, notamment, deux éléments qui garantissent les liens entre Gide et l'Italie pendant les dernières années de la guerre : le premier tourne autour de la revue *L'Arche*, un groupe d'intellectuels en lutte pour la liberté sous le haut patronat de Gide ; le groupe comprend

³ Cf. lettre d'André Gide à Dorothy et Simon Bussy du 11 juin 1940, *Corr. Bussy*, III, p. 164-165.

⁴ André Gide, *III*, 11 août 1943, p. 970.

⁵ Cf. *ibid.*, 20 mars 1943, p. 927-928 : « une occasion s'offre pour rentrer en France [...] Trois ou quatre heures de vol ; et un avion vous dépose à Naples ; mais il ne faut pas moins de six jours ensuite, dit-on, pour gagner la frontière ».

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibid.*, 20 février 1944, p. 984-985.

⁸ Cf. lettre d'André Gide à Jacques Heurgon, 12 février 1944, in André Gide – Jacques Heurgon, Anne Heurgon-Desjardins, Paul Desjardins, *Correspondance*, Pierre Masson (éd.), Paris, éd. des Cendres, 2011 (dorénavant, *Corr. Heurgon*), p. 156 : « Mon cœur se serre en lisant dans les communiqués de chaque jour les noms de ces petites villes qui nous sont chères : Padoue, Vérone, Sienne, si fragiles devant les bombardements – et ce Monte Cassino où les bénédictins m'hébergèrent, où durant dix jours, parmi eux, je baignai dans une paix surhumaine...Je vous envie, certes, de revoir tous ces lieux, et même d'être témoin de ces douloureux spectacles ».

⁹ Cf. André Gide, *III*, 26 janvier 1943, p. 890 : « Le journal italien de Tunis, *L'Unione*, en est à son quatrième numéro. Il a commencé de paraître juste à temps pour devoir annoncer la chute de Tripoli. C'est amer pour un journal qui inscrit, en tête de ses colonnes, cette patriotique devise : "Vincere! Vincere! Vincere!". Mais force est de reconnaître qu'il reconnaît ce cruel revers beaucoup plus franchement que la presse ou la radio de Vichy ».

également des auteurs italiens et devient le lieu de différents contacts croisés. Le deuxième élément est la présence de Jacques Heurgon à Rome ; ce dernier, comme le démontre sa correspondance avec Gide, joue un rôle de véritable « agent littéraire » en Italie. Après la guerre, Gide reprendra des contacts directs, mais toujours sporadiques, avec la péninsule.

2.1.1. Gide et Croce, *L'Arche* et *Aretusa* : un réseau de résistance intellectuelle à travers la Méditerranée

Au croisement entre la biographie de Gide et l'histoire de la presse culturelle pendant la Deuxième Guerre, nous allons maintenant tracer les lignes d'un réseau qui, en traversant la Méditerranée, réunit au cours de l'année 1944 l'écrivain français, le philosophe napolitain Benedetto Croce et de différents jeunes intellectuels en Italie et en Afrique. Ces personnalités, tout en n'ayant que des contacts très sporadiques, se réunissent virtuellement autour de deux revues, l'une italienne (*Aretusa*), l'autre française en Afrique du Nord (*L'Arche*). Ce sont, entre autres, les éléments d'un réseau intellectuel non formalisé qui, pendant la guerre, essaie de faire sortir de l'isolement les intellectuels européens et de garantir la survie de l'Europe des lettres en exil. L'existence de ce réseau est suggérée par de nombreux éléments et démontre la volonté de Gide de maintenir un lien avec le monde intellectuel italien aussi dans le contexte difficile de la guerre. Plus largement, l'existence de ce réseau démontre la vivacité des échanges intellectuels européens, qui sont une partie indissociable de la réception.

Déjà en juin 1943, lors d'un dîner, Gide se retrouva à parler avec Charles de Gaulle de « l'opportunité de créer une nouvelle revue qui groupât les forces intellectuelles et morales de la France libre¹⁰ ». Le projet naît de la collaboration avec Jean Amrouche : après quelques mois de discussions et de mises au point¹¹, après quelques faux-départs¹²,

¹⁰ André Gide, *III*, 26 juin 1943, p. 965.

¹¹ La revue paraît avec un « Appel » de Gide et un « Manifeste » de Amrouche, mais les deux textes font l'objet de plusieurs corrections réciproques, cf. André Gide – Jean Amrouche, *Gide & Amrouche. Correspondance (1928-1950)*, Pierre Masson et Guy Dugas (éd.), Presses Universitaires de Lyon, 2010 (dorénavant, *Corr. Amrouche*), p. 95 et suivants.

¹² Si Gide se montre tout de suite satisfait des contenus et des buts de la revue (cf. lettre de Gide à Amrouche du 10 novembre 1943, *ibid.*, p. 108), lorsque Amrouche lui envoie le sommaire du premier numéro, Gide lui conseille : « ne lancez le navire que si vous êtes assurés qu'il peut flotter [...] renoncez – ou du moins différez » (lettre de Gide à Amrouche du novembre 1943, *ibid.*, p. 115).

la revue paraît en février 1944¹³. Dans le sommaire du premier numéro on annonce, à côté d'autres interventions, une « Lettre aux Italiens » d'Enrico Terracini, un jeune écrivain italien séjournant à Alger, qui témoignera de ces mois algériens dans un article qu'il consacre à Gide en octobre 1946 : dans les pages de *La Fiera letteraria*¹⁴, Terracini décrit la vie de Gide à Alger, ses rencontres avec De Gaulle, la disponibilité de l'écrivain, son ouverture, leurs conversations, notamment au sujet de la culture italienne.

Il dit en un instant : « J'ai toujours été serein, même si les catholiques m'accusent d'héberger le diable dans mon âme, même si les communistes voudraient me présenter devant le tribunal militaire pour haute trahison ». Il rit. Ensuite, il m'a demandé de Leopardi, [...] des jeunes d'Italie et de Croce. Il m'a donné une lettre pour Don Benedetto¹⁵.

Benedetto Croce n'a jamais eu une haute opinion de Gide, comme le démontre sa quasi-absence dans le cadre de la réception de Gide. Au-delà de l'intérêt mitigé que Croce démontre pour la France en général, Gide fait partie d'une littérature qu'il ne peut que considérer, au sens large, comme décadente ; après la guerre, Croce sera à côté de Julien Benda dans la dénonciation de la « trahison des clercs »¹⁶. Cependant, une prise de contact entre Croce et Gide en ce contexte se situe au-delà des diatribes esthétiques, et prend la valeur d'un rapprochement entre deux figures symboliques de la liberté des lettres européennes. Terracini revient sur la lettre de Gide à Croce dans un autre article, plusieurs décennies plus tard¹⁷. En regardant à son passé avec un certain décalage, l'écrivain laisse un témoignage marquant des préoccupations des jeunes européens en exil à cette période : « L'auteur de cet article considérait cette perspective (une Europe

¹³ Ensuite, le 3 avril 1944, la « Société civile l'Arche », entre André Gide, Jean Amrouche, Jacques Lassaignes et l'éditeur Charlot est enregistrée officiellement.

¹⁴ Dans son témoignage, il se souvient, entre autres choses, de l'atterrissage de l'avion de Gide, dont l'écrivain descend tel qu'un « ange du mal et aussi du bien ». Enrico Terracini, « L'ultimo Gide visto e letto. I. In Algeria », *La Fiera letteraria*, I, 27, 10 octobre 1946, p. 5. « Angelo del male e pure del bene ».

¹⁵ *Ibidem*. « Dice in un soffio: "Sono sempre stato sereno, anche se i cattolici mi accusano di ospitare nell'animo il demonio, anche se i comunisti hanno richiesto che io venga tradotto dinanzi al tribunale militare per alto tradimento". Ride. Poi mi ha chiesto di Leopardi, [...] dei giovani d'Italia e di Croce. Mi ha dato una lettera per Don Benedetto ».

¹⁶ Sur le sujet, cf., entre autres, Raffaele Mattioli, « Benedetto Croce et la culture française », *Rivista di studi crociani*, III, 1966, p. 265-276, aujourd'hui in *Fedeltà a Croce*, Milan, Scheiwiller, 1966 ; Ortensia Ruggiero, *La letteratura francese nella critica di Benedetto Croce*, Naples, Armanni, 1955.

¹⁷ Enrico Terracini, « Croce e Gide », *Quaderni grigionitaliani*, 58, 1989, p. 222-225. Dans son article, il parle longuement de sa fréquentation avec Gide, dont nous n'avons que très peu de traces chez l'écrivain français : cf. lettre d'André Gide à Jean Amrouche, 2 octobre 1944, *Corr. Amrouche*, p. 125 : « Terracini a appris par la radio votre arrivée à Paris, nous disait-il hier ».

lumineusement civile qui sût retrouver son chemin) un programme et, encore plus, une religion, dans ses dialogues quotidiens à Alger, malgré les difficultés, les incompréhensions, les incertitudes de ces jours¹⁸ ». Terracini, qui fait partie de la nouvelle génération des lecteurs de Gide, souligne le décalage qu'il ressentait, dans sa jeunesse, avec la génération de ses aînés, des hommes « dépourvus de préoccupations politiques, d'ambitions de prestige nationaliste, mais, malgré l'âge avancé, toujours vibrant d'un certain enthousiasme constructif pour la pensée et l'histoire¹⁹ ». Sa posture vis-à-vis de la génération précédente devient un élément intéressant pour comprendre le contexte des dernières années de la guerre, mais aussi pour établir l'horizon des écrivains qui, pendant et après la guerre, s'occupent de Gide.

Gide s'abandonnait rarement à sa sincérité fantaisiste et sans scrupules. Il ne connaissait pas Verga, il n'avait jamais lu Manzoni! Il confessait son faible pour les films de Charlot, sa passion pour les films sans protagonistes féminines ou sans femmes tout court. Mais ce jeune qui méditait sur les rapports italo-français²⁰ n'arrêtait pas de rappeler au théoricien du crime gratuit la réalité solide de Benedetto Croce, sa présence spirituelle dans le monde des lettres qui n'admet pas de frontières. Pourquoi ne pas écrire une lettre? Mais pour quoi dire? Gide hésitait. Finalement, sur la route du retour en France, grâce aussi au conseil des Heurgon, il écrivit à Benedetto Croce. C'était une simple lettre, écrite à la main, portée en Italie comme viatique pour de meilleurs et plus fructueux liens entre les représentants des deux cultures²¹.

Terracini veut tracer un portrait de Gide détendu, pris par des intérêts frivoles, auquel le jeune écrivain est contraint de rappeler les urgences internationales. Il souligne l'importance de cette tentative de rapprochement entre Gide et Croce qui, en réalité,

¹⁸ *Ibid.*, p. 222. « Di questa prospettiva (un'Europa luminosamente civile che sapesse individuare la sua marcia) chi scrive, ne faceva un programma e più ancora una religione, nei suoi quotidiani dialoghi in Algeri, nonostante le difficoltà, le incomprensioni, le incertezze di questi giorni ». Terracini parle de soi-même à la troisième personne.

¹⁹ *Ibid.*, p. 222-223. « Alieni da preoccupazioni politiche, ambizioni di prestigio nazionalistico, ma sempre vibranti di un certo e costruttivo entusiasmo, nonostante l'età, verso il pensiero e la storia ».

²⁰ Encore une fois, Terracini parle de soi-même à la troisième personne.

²¹ Enrico Terracini, « Croce e Gide », *op. cit.*, p. 225-226. « Raramente Gide si abbandonava alla sua spregiudicata e estrosa sincerità. Non conosceva Verga, non aveva mai letto Manzoni! confessava il suo debole per i film di Charlot, la sua passione per quelli privi di protagoniste, o di donne tout court. Ma chi meditava sui rapporti italofrancesi, questo giovane per l'appunto, non dipartiva dal principio di rammentare al teorico del crimine gratuito, la soda realtà di Benedetto Croce, la sua presenza spirituale nel mondo delle lettere che non ammette frontiere. Perché non scrivere una lettera? Per cosa dire? Gide nicchiava. Infine, lo scrittore, sulla via del ritorno in patria, ed anche invitato dai suoi ospiti, gli Heurgon, scrisse a Benedetto Croce. Fu una semplice lettera, scritta a mano, che venne portata in Italia, come viatico per migliori e proficui legami tra gli esponenti di due culture ».

n'aura pas de résultats pratiques. La lettre de Gide à Croce, en français, est datée du 7 juin 1944.

Mon cher Benedetto Croce, l'occasion s'offre de vous faire parvenir un message que, depuis longtemps, je porte en mon cœur. Il n'est point besoin de vous dire ce que vous représentez pour la France pensante et souffrante ; mais j'ai grand plaisir à vous exprimer, en mon nom personnel, ma sympathie particulière et ma reconnaissance. Votre pensée, votre exemple m'ont soutenu durant des jours tragiques. Pour mes amis comme pour moi, votre nom reste attaché à ce qui demeure notre raison de vivre, que nous sentions alors en péril ; et, de songer à vous, réconfortait tous nos espoirs. Permettez-moi de vous serrer la main chaleureusement. André Gide²².

Si ses les mots de Gide énoncent son respect et sa considération pour le philosophe napolitain, il est loin du ton vibrant et passionné évoqué par Terracini, qui relate la conclusion de cette prise de contact dans un récit pompeux et lyrique²³ : la lettre est finalement rendue à Benedetto Croce à Rome, chez Nina Ruffini²⁴, par Terracini lui-même. Le philosophe napolitain accueille la missive « avec peu de commentaires et de remerciements²⁵ » ; il ne répondra jamais²⁶. En dépit de la bonne volonté de Terracini, qui

²² La lettre est conservée par la Fondazione Benedetto Croce à Naples ; une copie de cette lettre se trouve à la BLJD. Elle a été publiée et traduite par Enrico Terracini dans l'article cité ; ensuite, elle a été à nouveau publiée, en traduction italienne, dans le quotidien *La Repubblica* le 26 mars 2003.

²³ D'ailleurs, ce style était propre à Terracini depuis sa jeunesse, comme le témoigne Henri Hell en commentant le premier numéro de *L'Arche* : « La "Lettre aux Italiens" d'Enrico Terracini est sympathiquement généreuse. Mais comme le talent de M. Terracini gagnerait à se dépouiller complètement de la sensibilité larmoyante qui inonde ces pages », (« Examen des revues », *Fontaine*, 33, 1944, aujourd'hui in *Corr, Amrouche*, p. 314).

²⁴ Nina Ruffini avait fréquenté Pontigny aux années Vingt, où elle avait fait la connaissance de Jacques Heurgon. Elle entre également en contact avec Gide en 1945, cf. la lettre d'André Gide à Jacques Heurgon du 12 février 1945, *Corr. Heurgon*, p. 178 : « Reçu de votre amie Nina R[uffini] une lettre si exquise que mes regrets de n'avoir pu vous rejoindre à Rome, où faire sa connaissance, en ont été considérablement augmentés. Veuillez lui dire combien tout ce qu'elle m'a écrit m'a ému ».

²⁵ Cf. Enrico Terracini, « Croce e Gide », *op. cit.*, p. 226 : « Per qualche tempo la missiva non venne consegnata. Croce risiedeva a Napoli. I mezzi di trasporto non erano facili. Quando il filosofo giungeva a Roma, egli non era uomo di facile incontro. D'altra parte, sua figlia, Elena, desiderava che la lettera fosse presentata personalmente da colui che era divenuto per necessità il difensore della cultura italiana in Algeri. Infine, un mattino, in casa di Nina Ruffini, presente l'ambasciatore Alberto Tarchiani, la missiva gidiana venne rimessa a Benedetto Croce. L'uomo di Pescasseroli, dopo averla rapidamente scorsa, la ripose in tasca con scarse parole di commento e di ringraziamento ».

²⁶ Ni les archives de Benedetto Croce ni les archives de Gide ne conservent aucune trace de contacts ultérieurs.

voit dans cette prise de contact un moment remarquable du rapprochement entre la culture française et la culture italienne²⁷, cette lettre reste une lettre morte.

Cependant, à bien regarder, cette missive est un élément d'un réseau international plus large qui, en 1944, peut-être de façon éphémère, comprend d'autres échanges réciproques. Le cinquième numéro de *L'Arche*, par exemple, publie un texte de Benedetto Croce²⁸, premier d'une longue série d'écrivain et contributeurs italiens²⁹. Sur l'autre rive de la Méditerranée, Klaus Mann, auquel Gide demande, en mai 1944, de participer à *L'Arche*, collabore en même temps à *Aretusa*³⁰, la revue de Elena Craveri Croce. En mai-juin 1944 Alda Croce, fille cadette du philosophe, consacre à Gide un long article dans *Aretusa*. Le texte, un compte rendu de *Attendu que...*, reporte également un passage du « Manifeste de *L'Arche* » rédigé par Gide et démontre la proximité des deux revues, dans la reconstruction d'un réseau littéraire européen.

Presque au même moment, Jacques Heurgon, ami de Gide, rencontre le philosophe napolitain à Rome, à l'occasion des hommages qui lui sont rendus après la libération de la capitale³¹ ; il rencontre également sa fille Elena, et Klaus Mann. Même si Croce suscite,

²⁷ Cf. *ibidem* : « non dobbiamo dimenticare questa lettera che servi, sia pure minimamente a sciogliere l'orribile ghiaccio del giugno 1940. Essa fu uno di quei tanti elementi che integrarono l'opera paziente, prudente, difficile, affrontata da coloro che erano desiderosi di veder sparse sul passato franco italiano le ceneri dell'oblio, al lume di due chiari concetti: la misura dell'uomo e la sua condizione, nell'Europa, di cui Croce e Gide furono il comune patrimonio ».

²⁸ *L'Arche*, 5, août-septembre 1944 ; le texte est traduit par Jeanne Terracini.

²⁹ Au n° 6, octobre-novembre 1944, participe Carlo Sforza, futur ministre des Affaires étrangères d'Italie, dont Gide avait lu, en 1933, *Les Frères ennemis*, qu'il avait beaucoup apprécié (cf. III, p. 407) ; il est le père du Comte Sforza-Galeazzo-Sforza, dit « Sforzino », que Klaus Mann cite dans ses lettres à Gide et qui sera parmi les fondateurs du Conseil de l'Europe. Au n° 8 (août 1945) participe Ungaretti (Cf. lettre de Jean Amrouche à André Gide, 9 ou 10 janvier 1945, *Corr. Amrouche*, p. 140 : « Ungaretti nous a promis des poèmes qu'il traduit lui-même »). Les n° 10-13 (octobre 1945-février 1946), publient des textes de Ignazio Silone. Le n° 14 (mars 1946) voit la participation de Lionello Venturi et Pandolfo Collenuccio, le n° 17 (juillet 1946) celle de Glauco Natoli, les n° 18-19 (août-septembre 1946) celle d'Alberto Moravia, le n° 21 (novembre 1946) celle de Giovanni Comisso. Dans les deux dernières années de la revue, on ne relève aucune contribution italienne.

³⁰ Cf. lettre de Klaus Mann à André Gide du 10 mai 1944, *Corr. Mann*. : « I feel very much like contributing something to *L'Arche*. Do you think the editor would be interested on some "Notes on American Literature"? This is the title of an article I am just writing on, for a new Italian magazine, *Aretusa*, which is sponsored by Benedetto Croce and edited by one of his daughters. I don't think that this Italian publication would depreciate the article for the purposes of *L'Arche*. The Croce magazine is not likely to be seen by anybody outside of Italy... ». L'article de Mann paraît dans *Aretusa*, II, 11/12, juillet-août 1945. Mann cite à nouveau le même article dans sa lettre suivante, datée du 18 mai.

³¹ Cf. Jacques Heurgon, « La réconciliation franco-italienne en 1944-45 », *op. cit.*, p. 577. « Nous ne manquâmes pas, dans notre ardent désir de réconciliation, de nous associer aux nombreuses manifestations qui furent organisées en l'honneur du grand philosophe, critique et historien Benedetto Croce ; son imperturbable opposition au régime pendant plus de vingt ans le rendait une figure presque mythique ».

par ses propos antifrçais, les vives protestations de Heurgon, l'occasion démontre l'existence des échanges entre les intellectuels européens, dans le « volet romain » de ce réseau intellectuel.

Certes il n'aimait pas beaucoup la France (beaucoup d'Italiens des plus francophiles ne pouvaient pas se défendre d'un léger sentiment de jalousie ; car « tout de même..., tout de même... », les Français se trouvaient dans le champ des vainqueurs!). Sa fille Elena Craveri, qui fut pour nous une amie accueillante, avait voulu, dans une revue qu'elle venait des fonder, donner du Mauriac et du Valéry : mais Croce mit son veto : « il dit tranquillement – nous rapporte Elena Carandini³² – que cette littérature était inutile et lui tapait sur les nerfs ». Entre parenthèses, dans le groupe de jeunes qu'Elena Craveri réunissait dans son appartement de l'Argentina, j'eus la surprise de rencontrer un jour, sous l'uniforme américain, Klaus Mann, fils de Thomas Mann³³.

Si le rapport entre Gide et Croce ne s'établit pas³⁴, les échanges nous démontrent tout de même l'existence d'une toile de relations. Ce réseau se construit, avec plus ou moins de succès, entre les deux côtés de la Méditerranée pendant la guerre et touche de différents lecteurs : les intellectuels des deux pays en exil, les Italiens « libres avant la libération », les Européens en Italie. Gide, sollicité comme il l'est souvent pendant la guerre est un élément important de ce réseau ; sa présence parmi les intellectuels italiens ne d'affaiblit pas, comme le démontre la vague d'enthousiasme suscité par ses œuvres au cours de la libération et tout de suite après. Ce sera Jacques Heurgon qui s'occupera de gérer cet enthousiasme et de mener à bien les premiers projets éditoriaux italiens sur Gide.

³² Heurgon fait référence aux mémoires de Elena Carandini Albertini, *Passata la stagione... Diari 1944-1947*, Florence, Passigli, 1989, p. 55.

³³ Jacques Heurgon, « La réconciliation franco-italienne en 1944-45 », *op. cit.*, p. 577-578.

³⁴ Heurgon reporte à Gide les propos antifrçais de Croce dans une lettre qui ne nous est pas parvenue, mais dont nous pouvons supposer le contenu d'après la réaction de Gide : « Inutile de vous dire que, devant les déclarations de B[enedetto] C[roce], je partage toutes vos réactions – et cela diminue grandement mon regret de ne pas me trouver à Rome », lettre d'André Gide à Jacques Heurgon du 1er octobre 1944, *Corr. Heurgon*, p. 169. D'autres témoignages nous confirmeront l'admiration de Gide pour le philosophe napolitain (cf. Giacomo Antonini, « Gide et l'Italie », *Hommage NRF*, p. 63 : « Des contemporains, il estimait Benedetto Croce à qui on aurait voulu qu'on donnât le prix Nobel »), mais c'est sûrement avec une certaine amertume que, dans sa conférence *À Naples*, Gide affirmera à propos de Croce que « le temps est passé où j'aurai pu souhaiter le connaître. Le rencontrerais-je aujourd'hui je crois que nous ne trouverions rien à nous dire, car ma pensée s'incline devant l'autorité de la sienne et, dans la discussion, je me sens trop maladroit pour ne point plier bagage aussitôt », André Gide, « À Naples. Reconnaissance à l'Italie », *SV*, p. 985.

2.1.2. Jacques Heurgon, « agent » de Gide en Italie

Les contacts de Gide avec le monde intellectuel italien passent également à travers Jacques Heurgon, qui se trouve en Italie avec le Corps expéditionnaire français et fréquente l'intelligentsia italienne. En avril 1944, Heurgon est près de Naples³⁵, à Salerne, siège provisoire du gouvernement Badoglio, et il entre en contact avec les dirigeants antifascistes ; parmi eux, il retrouve des écrivains, comme Umberto Morra di Lavriano³⁶, qu'il avait connu et avec lequel il avait échangé quelques années auparavant. L'épouse de Jacques, Anne Heurgon Desjardins, est à Alger, près de Gide. Dans ses lettres à Gide, Heurgon exprime bien l'égarement qu'il éprouve face au monde culturel italien, dans l'Europe occupée : « Je me persuade que nous menons ici, en Italie [...] une vie tout à fait irréaliste, une sorte de dilettantisme supérieur, sans racines profondes dans la conscience du pays. Ou bien je me persuade du contraire, et que c'est à Alger qu'on n'est pas sérieux³⁷ ». Malgré cet état d'indécision et de doute, la reconstruction des communications entre le monde culturel italien et français sera l'une des priorités de Heurgon. En juin 1944, lors de la libération de Rome, Heurgon est présent³⁸ ; en septembre Gide songe à le rejoindre³⁹, mais finalement il renonce, dans l'espoir de pouvoir rentrer directement en France, pour la plus grande déception de son ami et de son entourage⁴⁰.

Heurgon reste dans la capitale italienne jusqu'à la fin de 1945 et collabore à la revue *Présence*, « Hebdomadaire français en Italie »⁴¹. Le périodique publie une partie

³⁵ Cf. la lettre de Jacques Heurgon à André Gide du 25 avril 1944, *Corr. Heurgon*, p. 164, où il dit qu'il a visité Pompei.

³⁶ Cf. Jacques Heurgon, « La réconciliation franco-italienne en 1944-45 », *op. cit.*, p. 575-576.

³⁷ Lettre de Jacques Heurgon à André Gide du 25 avril 1944, *Corr. Heurgon*, p. 164.

³⁸ Cf. Jacques Heurgon, « La réconciliation franco-italienne en 1944-45 », *op. cit.*, p. 574-575.

³⁹ Cf. André Gide, *JII*, septembre 1944, p. 998 : « N'avoir rien à faire, le cerveau vide, les yeux fatigués... [...] Un ordre de mission pour Rome doit m'attendre sous peu, et m'envoyer en Italie, alors que c'est en France que je voudrais être déjà ».

⁴⁰ Cf. la lettre de Jacques Heurgon à André Gide du 19 septembre 1944, *Corr. Heurgon*, p. 167 : « C'est évidemment une grosse déception de devoir renoncer à vous attendre [...] je comprends trop bien votre nostalgie [...] et tous ces qui se faisaient une fête de vous accueillir au palais Farnèse et sur l'Aventin s'inclinent devant votre décision ».

⁴¹ Cf. Jacques Heurgon, « La réconciliation franco-italienne en 1944-45 », *op. cit.*, p. 581 : « Pendant toute la campagne d'Italie [...] le Corps expéditionnaire français avait publié, pour entretenir le moral de ses troupes, une feuille intitulée *Patrie*. [...] À Rome, *Patrie*, à partir du 15 octobre 1944, devint *Présence* [...]. Le premier numéro portait le n° 18, faisant suite aux 17 numéros de *Patrie* ». Cf. également *Corr. Heurgon*, p. 166. *Présence* paraît d'abord, le 18 juin 1944, comme supplément hebdomadaire de *La Patrie*, pour devenir une revue indépendante le 15 octobre. Ferme ses publications le 27 janvier 1946.

d'articles tirés de la presse française⁴² ainsi que de contributions originales ; parmi ces dernières, il faut signaler de différentes interventions de Gide⁴³, dont « Rencontre à Sorrente ». Dans ce texte, Gide évoque son passage en Italie en 1937, avec Robert Levesque, et sa rencontre avec le Professeur Caccioppoli, un jeune enseignant de l'Université de Naples, qui lui explique la situation tragique de la jeunesse italienne sous le fascisme. Le contenu du texte devient particulièrement digne de relief si mis en relation avec sa date de publication : comme Pierre Masson le rappelle, « en cet automne 1944, Gide, encore retenu à Alger, voit avec une certaine inquiétude la France libérée se livrer à un unanimisme proche du fanatisme. [...] Mais il ne pouvait pas non plus la dénoncer trop ouvertement ; pour parler de la France de 1944, choisir de parler de l'Italie de 1937 était donc commode⁴⁴ ». Jacques Heurgon, en recevant le texte, exprime sa gratitude à Gide et, tout en suggérant quelques corrections, souligne l'importance de ses mots pour le public italien.

Merci de ce bel article que je vous ai si indiscrètement arraché. Il paraîtra dans quelques jours, et fera grand plaisir aux Italiens. Je vous demanderai seulement de supprimer un membre de phrase, page 2 : parlant de la chaire du Professeur X..., « celle qu'occupa longtemps Benedetto Croce ». Il semble qu'il y ait là une petite erreur, Croce n'ayant jamais enseigné, n'ayant même jamais appartenu (je l'ai appris avec surprise) à l'Université⁴⁵.

À partir des dernières années de la guerre, Jacques Heurgon s'engage personnellement dans la diffusion et la défense de l'œuvre de Gide en Italie, en intervenant dans les négociations avec les éditeurs en vue des nouvelles traductions. Comme la correspondance avec Gide le démontre, Heurgon fait fonction d'un véritable agent littéraire. Déjà en septembre 1944, il réfère à Gide de nombreux projets de traduction le concernant.

Votre œuvre est plus vivante que jamais en Italie ; un peu trop même : parmi les 20 ouvrages français pour lesquels, avant mon arrivée, le PWB (« Psychological Warfare Board ») avait accordé les droits de traduction à divers éditeurs, j'ai trouvé *L'Immoraliste*.

⁴² Cf. Jacques Heurgon, « La réconciliation franco-italienne en 1944-45 », *op. cit.*, p. 583 : « Nous empruntons, je l'ai avoué sans rougir, une partie de notre substance à la presse de Paris [...] Mais nous avons aussi des collaborateurs bénévoles et enthousiastes ».

⁴³ Cf. « Rencontre à Sorrente », *L'Arche*, 6, octobre-novembre 1944 (aujourd'hui in SV, p. 903-907) ; « Lettre à Élisabeth Chaplin », *Présence*, novembre 1945.

⁴⁴ Pierre Masson « Notice » in André Gide, SV, p. 1377.

⁴⁵ Lettre de Jacques Heurgon à André Gide du 19 septembre 1944, *Corr. Heurgon*, p. 167-168.

Ces autorisations, concédées sans en référer à l'auteur, sans fixer les conditions matérielles, sans choisir le traducteur, me donnent beaucoup de soucis. En ce qui vous concerne toutefois, *L'Immoraliste* ferait partie d'une collection bien composée, bien dirigée, et le traducteur, un jeune poète du nom de Calamandrei⁴⁶, offre de sérieuses garanties : je lui ai demandé son manuscrit, que je reverrai moi-même. Les conditions de cession seraient 10 % pour la première édition, 12 % en cas de réimpression. Me permettez-vous de le laisser faire?

Je suis d'autre part saisi d'une demande de la part d'un critique-éditeur, Giacomo Debenedetti, qui serait heureux de faire traduire et publier votre *Journal* (que Charlot doit publier incessamment, je crois). Le traducteur serait cette fois encore un poète : Vigolo, je crois, dont on me dit grand bien. Mais pour ce *Journal*, les choses seraient faites en règle, avec contrat, etc... Il ne s'agit que d'un accord de principe.

Enfin j'ai cru devoir réserver jusqu'à nouvel ordre une proposition concernant le *Retour de l'U.R.S.S.* et les *Retouches*. Ai-je eu tort? Pardon, cher ami, de cette « lettre d'affaires ». J'y mets du moins, à servir ou défendre vos livres, beaucoup d'affectueux respect⁴⁷.

Par cette véritable « lettre d'affaires », Heurgon assume pleinement son rôle de médiateur entre André Gide et le monde de la culture italienne qui commence à reprendre son activité. Nous découvrons ainsi que le PWB a autorisé la publication de *L'Immoraliste* en traduction italienne, et que de nombreux écrivains et intellectuels souhaitent opérer pour la diffusion de l'œuvre de Gide. La traduction de *L'Immoraliste* de Franco Calamandrei ne paraîtra jamais, mais, en 1945, une traduction d'Eugenio Giovannetti est publiée par Jandi-Sapi. La traduction du *Journal* sera pour l'instant reportée, comme nous le verrons en détail par la suite. Gide répond ponctuellement, en donnant son avis sur chacun des projets de traduction ; il approuve le projet de *L'Immoraliste*, tout en demandant à Heurgon de surveiller la qualité de la traduction⁴⁸ ; il se dit favorable à la parution du *Journal* ; il approuve la prudence de Heurgon en ce qui concerne *Retour de l'U.R.S.S.*⁴⁹ tout en précisant : « n'empêche que je continue à croire parfaitement exact tout ce que j'y disais. On ne s'en rendra que trop compte demain⁵⁰ ».

⁴⁶ Il s'agit de Franco Calamandrei, fils de Piero, qui en 1940 préparait un mémoire universitaire sur Gide à Rome. Sur le site internet du Sénat italien il est possible de consulter le contrat entre Calamandrei et la maison d'édition Mondadori pour cette traduction, signé en 1946.

⁴⁷ Lettre de Jacques Heurgon à André Gide du 19 septembre 1944, *Corr. Heurgon*, p. 168-169.

⁴⁸ Cf. la lettre d'André Gide à Jacques Heurgon du 1er octobre 1944, *ibid.*, p. 170 : « Approbation pour *L'Immoraliste*, traduction de Calamandrei ; je lui fais confiance, mais vous savez grand gré de bien vouloir revoir son texte, car le mien (de texte) fourmille de subtilités-traquenards ».

⁴⁹ Cf. *ibidem* : « Pour le *Retour de l'U.R.S.S.* et les *Retouches*, vous avez mille fois raison de surseoir. Nettement importun et pour le moins prématuré ».

⁵⁰ *Ibid.*, p. 171.

L'échange entre Gide et Heurgon dans les mois suivants démontre que l'activité de ce dernier en tant que défenseur et gérant de l'œuvre de Gide en Italie se poursuit, une activité qu'il conduit avec grande prudence. En février 1945, Gide répond à une lettre de Heurgon et affirme : « Vous avez mille fois raison de modérer la précipitation des traducteurs : la qualité importe plus que la hâte, et mieux vaut remettre à plus tard⁵¹ ». Dans cette lettre, il est question de la traduction d'*Œdipe*, *Les Faux-monnayeurs*, *L'École des femmes*, ainsi que d'une mise en scène éventuelle de *L'Intérêt général*. Il est évident que Jacques Heurgon est le pont par lequel le monde culturel italien, et notamment romain, arrive à interloquer avec Gide. La correspondance des mois suivants est fragmentaire, probablement lacunaire, mais, d'après quelques mentions, nous pouvons affirmer que le travail de Jacques Heurgon en faveur de l'œuvre de Gide en Italie continue tout au long de son séjour. En septembre 1945, Gide écrit :

Je viens de téléphoner à votre mère [...] et j'apprends par elle que vous êtes encore à Rome. Permettez-moi donc de vous communiquer cette lettre italienne que je n'ai reçue qu'avant-hier, encore qu'elle soit datée du 18 juillet. Comme vous avez eu la gentillesse de vous occuper déjà des traductions de mes livres en langue italienne, vous êtes bien mieux qualifié pour y répondre que je ne suis moi-même, ne sachant rien de la valeur et de la solidité de cette « Casa Editrice Valentino ». Puissiez-vous ne pas me trouver trop indiscret de m'en remettre entièrement à vous, une fois de plus, pour cette nouvelle proposition⁵².

Il s'agit probablement du premier contact avec la maison d'édition Valentino Bompiani qui, à partir de 1945 et jusqu'à nos jours, sera le principal éditeur de Gide en Italie. Le rôle de Heurgon en tant que médiateur entre Gide et la réalité éditoriale italienne ne s'épuise pas avec son retour en France : en 1946, Gide lui fait suivre une lettre d'Ivo Chiesa, qui demande la permission de traduire et mettre en scène *Le Procès*⁵³ : l'auteur demande à Heurgon de répondre à sa place, en le jugeant plus informé sur le contexte italien.

2.1.3. Gide et l'Italie après la guerre

Le 6 mai 1945, Gide rentre en France. À la fin de cette même année aura lieu la seule courte visite de Gide en Italie en cette tranche d'années : le 15 décembre 1945, Gide et

⁵¹ Lettre d'André Gide à Jacques Heurgon du 12 février 1945, *ibid.*, p. 177.

⁵² Lettre d'André Gide à Jacques Heurgon du 24 septembre 1945, *ibid.*, p. 203.

⁵³ Cf. la lettre d'André Gide à Jacques Heurgon du 24 novembre 1946, *ibid.*, p. 214.

Robert Levesque, en route pour l'Égypte, débarquent à Naples⁵⁴. Ils retrouvent le Professeur Caccioppoli, le mathématicien qu'ils avaient connu pendant leur séjour de 1937, « un génie des plus sombres, assez près du suicide, passionnément antifasciste⁵⁵ ». Malgré son accueil chaleureux⁵⁶, et malgré la rencontre heureuse avec le directeur de l'Institut français de Naples, les deux voyageurs sont soumis aux désagréments des conditions d'après-guerre⁵⁷. Bientôt, ils quittent Naples pour Catane et, tout de suite, pour l'Égypte.

Au cours des années suivantes, Gide se rapproche de l'Italie, mais sans jamais y mettre pied : en mars-avril 1947, il rejoint sa fille Catherine et Jean Lambert à Ascona, sur le Lac Majeur suisse, où il reste environ cinq semaines⁵⁸, avec un court déplacement à Ponte Stresa. Mais lorsque Catherine et son mari décident de poursuivre le voyage jusqu'à Venise, Gide refuse de les accompagner⁵⁹.

L'écrivain, affaibli par l'âge et fatigué par les événements historiques, ne se rendra dans la péninsule que deux fois encore avant sa mort : en 1948, il accomplit un court séjour sur le lac de Garde ; Giacomo Antonini, correspondant à Paris pour *La Fiera letteraria*, témoigne des préparatifs du départ.

L'Italie, me disait-il, lui manquait beaucoup et ce fut une grande joie quand, après une si longue interruption, il put envisager un séjour de plusieurs semaines sur le Lac de Garde à Torri del Benaco. Je l'assistai dans les préparatifs du départ et comme à cette époque on avait encore besoin de visas, il me demanda de l'accompagner au Consulat d'Italie. Je l'assurai qu'il n'avait nul besoin de moi, que son nom seul aurait suffi à lui obtenir un visa. Gide me regarda avec une indulgente ironie. « Pensez-vous? », me dit-il⁶⁰.

⁵⁴ Cf. André Gide, *III*, 17 décembre 1945, p. 1015 : « Naples. Échoués avant-hier, Robert Levesque et moi ». Sur ce séjour, cf. également « Chronologie de Gide en Italie » et Franck Lestringant, *André Gide l'inquisiteur*, tome 2, p. 1098. En revanche, Levesque ne le note pas dans son *Journal*.

⁵⁵ Franck Lestringant, *ibidem*.

⁵⁶ Cf. André Gide, *III*, 17 décembre, p. 1015 : « Diner-festin chez sa mère (fille de Bakounine) avec sa femme et son frère. Le lendemain (hier) déjeuner excellent chez les Pasquier (directeur de l'institut français de Naples) en compagnie de Maurice Ohana, qui, après le repas, joue remarquablement du Bach, du Scarlatti, de l'Albeniz, du Granados, la barcarolle et la 4^e ballade de Chopin ».

⁵⁷ Cf. *ibidem* : « Nous quittons l'hôtel *Patria* pour le *Sirena*, à peine meilleur (réquisitionné par l'armée anglaise) où attendre l'appelle de l'aviation ».

⁵⁸ Cf. « Chronologie de Gide en Italie » et Franck Lestringant, *André Gide l'inquisiteur*, tome 2, p. 1127. Après une notation datée du 23 mars à Ascona, le *Journal* s'arrête et ne relate pas ce séjour.

⁵⁹ Cf. Franck Lestringant, *André Gide l'inquisiteur*, tome 2, p. 1128.

⁶⁰ Giacomo Antonini, « André Gide et l'Italie », *La Nouvelle Revue française*, « Hommage à Gide », *op. cit.*, p. 62.

Après le prix Nobel, l'intérêt pour Gide en Italie est très vif ; Antonini affirme que Gide « à Torri del Benaco avait été vers la fin de son séjour importuné par une trop grande demande d'interviews de la part des journaux italiens⁶¹ ». Cependant, les contacts avec le monde culturel italien demeurent sporadiques. En juillet 1950, quelques mois seulement avant de mourir, Gide accomplira son dernier long voyage : Taormina, Mezzano, Syracuse, Palerme, Naples, Paestum. Il retrouve la chaleur qui l'avait charmé la première fois, si loin dans le temps, où il avait franchi la ligne des Alpes.

2.2. Description du corpus

La présence d'André Gide dans la presse italienne au cours de la période 1943-1947 est évidemment très irrégulière et déséquilibrée. Gide est cité 161 fois au total ; la moyenne annuelle atteint presque les soixante-quinze articles par an, mais il faut remarquer un fort déséquilibre au cours de cette période : seulement deux citations datent de 1943 (après juillet), alors que plus qu'une centaine paraissent en 1947 : si les difficultés liées à la situation historique limitent sa présence, l'attribution du Prix Nobel est un propulseur formidable de la notoriété de Gide.

2.2.1. Les périodiques

Parmi les environs soixante-cinq périodiques qui citent André Gide au cours des années 1943-1947, nous remarquons une importance majeure de la presse quotidienne, qui contient presque le 62 % des citations, alors que les revues culturelles proposent environ le 38 % des références.

Quotidiens	n° citations	Revue	n° citations
L'Avanti! (1896-, RM)	2	Aretusa (1944-1946, NA)	3
L'Avvenire d'Italia (1896-1968, BO)	2	Belfagor (1946-2012, FI)	1
Il Corriere della Sera / Corriere d'Informazione / Il Nuovo Corriere della Sera (1876-, MI)	29	Bianco e Nero (1937-1969, RM)	1
Il Corriere lombardo / Il sabato del Lombardo / Il Corriere di Milano (1945-1966, MI)	5	Bollettino di letterature moderne (1947-1962, MI)	1
Il Corriere del Popolo (1945-1954, GE)	1	Camene (1947, RM)	1
Il Corriere tridentino (1946-1951, TN)	1	La Civiltà cattolica (1850-, RM)	1
L'Eco di Bergamo (1880-, BG)	1	Il Corriere del libro (1946-1951, BO)	1

⁶¹ *Ibid.*, p. 63.

La Gazzetta del popolo (1848-1983, TO)	1	Costume (1945-1946, MI)	1
Il Gazzettino (1887-, VE)	1	Cronache (1945-1947, BO)	1
Il Giornale del popolo (1945-1962, BG)	2	Domenica (1944-1946, RM)	3
Il Giornale dell'Emilia (1945-1953, BO)	1	Il Dramma (1925-1983, TO)	3
Il Giornale della sera (1945-1950, RM)	2	La Fiera letteraria (1925-1977, MI, RM)	10
L'Italia (1946-1968, MI)	1	Girarrosto (1946-1951, GE)	1
Libertà (1883-, PC)	1	Humanitas (1946-, BS)	1
Il Mattino dell'Italia centrale / Pomeriggio (1947-1953, FI)	2	L'Indagine (1947, RM)	1
Il Messaggero (1878-, RM)	3	Letteratura (1937-1968, FI)	4
Momento sera (1946-, RM)	1	Lettere ed arti (1945-1946, VE)	1
La Nazione italiana (1947-, FI)	2	Letture (1946-2009, MI)	1
la Nuova Stampa / Stampa sera (1867-, TO)	14	Mercurio (1944-1948, RM)	1
Il Nuovo corriere (1945-1956, FI)	2	Il Mondo (1945-1946, FI)	1
L'Ora del Popolo (1900-1992, PA)	1	Il Mondo europeo (1947-, RM)	1
Il Popolo (1923-2003, RM)	3	La Nuova Europa (1944-1946, RM)	4
Il Popolo (1945-1953, MI)	2	Oggi (1939-, MI)	1
Il Popolo Nuovo (1945-1948, TO)	1	Pagine libere (1924-1968, RM)	1
Il Quotidiano (1944-1964, RM)	2	Paideia (1946-?, BS)	1
Risorgimento (1943-1950, NA)	1	Il Perseo (1946-?, FI)	1
Roma d'oggi (1946-1948, NA)	1	Il Politecnico (1945-1947, MI)	4
Il Secolo XIX nuovo (1886-, GE)	1	Présence (1944-?, RM)	1
La Sicilia (1945-, CT)	1	La Rassegna d'Italia (1946-1949, MI)	2
Il Tempo (1944-, RM)	1	La Rinascita (1944-1991, RM)	2
L'Umanità (1947-2001, RM et MI)	2	Sipario (1946-, MI)	5
L'Unità (1924-2014, RM, MI, GE)	7	L'Ultima (1946-1962, FI)	1
La Voce repubblicana (1921-2013, RM)	2		
TOT	99		62

Tableau 8 Le tableau indique le nombre de citations d'André Gide pour chaque quotidien et chaque revue culturelle, par ordre alphabétique de titre. Entre parenthèses, nous indiquons le lieu de parution des périodiques abrégé. Pour plus de clarté nous indiquons également les dates de parution.

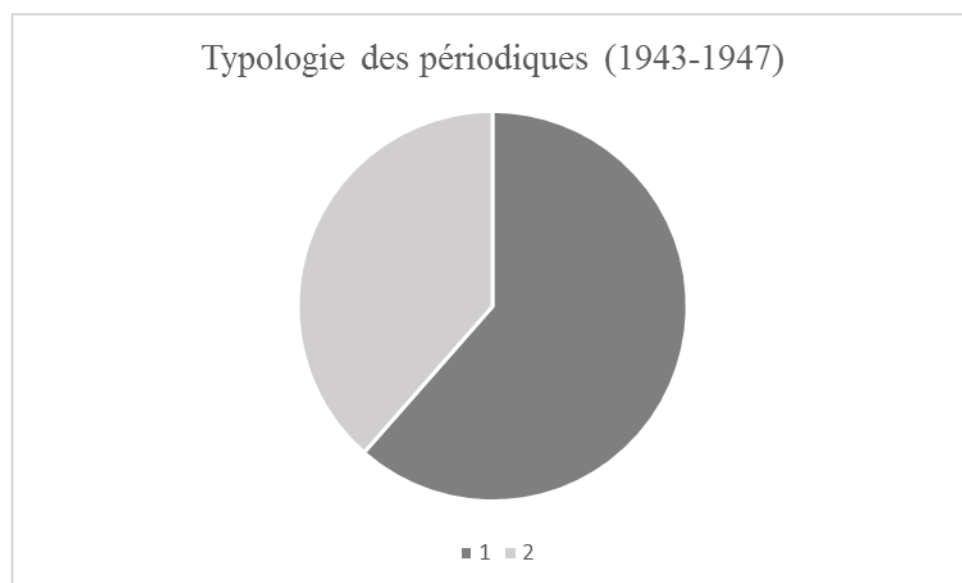


Tableau 9 Dans le graphique, nous illustrons la proportion entre les citations dans les quotidiens (1) et les citations dans les revues (2).

En gardant à l'esprit les évolutions de l'histoire de la presse, nous allons maintenant décrire les différents périodiques italiens qui citent Gide entre 1943 et 1947 ; le critère qui guide notre sélection est la présence de citations de Gide, dans les revues et dans les journaux. Exception faite pour les quotidiens nationaux et pour quelques revues de première importance comme *La Fiera letteraria*, nous ne retrouvons aucun des titres cités au cours de l'entre-deux-guerres. Dans notre classement, nous allons mettre en valeur la donnée chronologique : pendant la guerre, Gide est cité presque exclusivement par les périodiques culturels parus en zone libre, alors que, après la guerre, l'écrivain fait l'objet de l'intérêt des quotidiens nationaux et des nouveaux périodiques fondés après la Libération.

2.2.1.1. Les quotidiens

Au cours de cette troisième période, nous remarquons une augmentation de la présence de Gide dans les quotidiens⁶², surtout une fois le conflit terminé. Si la plupart des quotidiens ne citent Gide qu'occasionnellement, d'autres le citent régulièrement. En tout cas, la quantité d'articles totale présente dans la presse quotidienne démontre que la notoriété de Gide rejoint désormais un public beaucoup plus large par rapport à celui des revues culturelles.

Grâce à leurs archives en ligne, nous avons pu accomplir une reconnaissance complète de la présence de l'auteur dans les grands quotidiens nationaux *Il Corriere della Sera* (puis *Il Corriere d'informazione*, puis *Il Nuovo Corriere della Sera*)⁶³ de Milan et de *La Stampa*

⁶² Les données sur les quotidiens proviennent, notamment, de Paolo Murialdi, *La stampa italiana del dopoguerra. 1943-1972*, op. cit., et Andrea Aveto, « Notizie sulle testate giornalistiche », in *Giornalismo italiano Vol. 3*, op. cit..

⁶³ Avec l'arrivée de l'armée nazie et la proclamation de la République de Salò, la direction est confiée à Ermanno Amicucci et *Il Corriere della Sera* poursuit ses publications ; parallèlement, en clandestinité, l'avenir du quotidien est très débattu. Au lendemain de l'insurrection de Milan, paraît *Il Nuovo Corriere*, qui, immédiatement bloqué par le CLN, restera pour l'instant un numéro unique. Mais, sous pressions des Alliés, à partir du 22 mai 1945 paraît *Il Corriere d'informazione*, en deux éditions journalières. Le 7 mai 1946 le directeur, Mario Borsa, annonce un changement de titre : l'édition du matin prend le titre de *Il Nuovo Corriere della Sera*, alors que l'édition du soir reste *Il Corriere d'informazione*. Sous le guide de Borsa, le quotidien soutiendra ouvertement le front républicain dans le referendum. Après le Referendum, avec l'amnistie générale, de nombreux journalistes impliqués avec le régime sont libres de retourner ; Borsa

de Turin (puis *La Nuova Stampa*)⁶⁴. Ces quotidiens citent Gide de façon récurrente grâce aussi à leurs correspondants à Paris, respectivement Guido Piovene et Domenico Bartoli. *Il Messaggero* de Rome, d'orientation plutôt conservatrice⁶⁵, présente trois longs articles au sujet de Gide, signés par trois personnalités de première envergure : Arrigo Cajumi, Mario Missiroli et Giovanni Papini. Un certain intérêt pour Gide est à retrouver également dans *Il Corriere lombardo* de Milan⁶⁶, qui lui consacre de différentes citations. Une large partie des quotidiens ne cite Gide qu'occasionnellement⁶⁷, en raison d'une sortie publique, de la mise en scène de l'une de ses pièces⁶⁸ ou, la plupart, à l'occasion de

choisit donc de s'éloigner du quotidien, qui prend une direction modérée centriste, proche de la démocratie chrétienne. (Cf. Paolo Murialdi, *La stampa italiana del dopoguerra. 1943-1972*, op. cit., p. 132-133 et Andra Aveto, op. cit., p. 1869).

⁶⁴ Après la fin du fascisme, le quotidien n'arrête pas ses publications, qui continuent également pendant la période de la RSI, sous la direction de Concetto Pettinato et, ensuite, de Francesco Scardaoni. Après la Libération, les publications sont suspendues pendant quelques mois, mais le 18 juillet 1945 elles reprennent, en suscitant des fortes contestations au sein de la population turinoise. Cependant, les Alliés imposent leur point de vue et le quotidien paraît sous le titre *La Nuova Stampa*, dirigé par Filippo Burzio, qui avait déjà dirigé le quotidien pendant les 45 jours du gouvernement Badoglio. En 1946, Giovanni Agnelli, patron de la Fiat, arrive à trouver un accord et à éviter l'épuration, en maintenant la propriété du quotidien ; *La Nuova Stampa* devient le principal quotidien de Turin, ainsi que l'un des principaux quotidiens nationaux, en regagnant aussi, à partir de 1947, son édition du soir *Stampa Sera*. (cf. Andrea Aveto, op. cit., p. 1893).

⁶⁵ Propriété des frères Perrone, compromis avec le fascisme, mais qui essaient de se créer une nouvelle identité après la libération. Le 9 juin 1944 les publications du *Messaggero* sont interrompues mais ils fournissent des garanties au PWB et sont autorisés à reprendre les publications, cf. Paolo Murialdi, *La stampa italiana del dopoguerra. 1943-1972*, op. cit., p. 24-25. Le 21 avril 1946 paraît *Il nuovo Messaggero*. Arrigo Jacchia, qui le dirige dans un premier temps, est rapidement remplacé par Mario Missiroli, qui voit effacées ses compromissions avec le régime. Le quotidien devient proche du champ modéré, notamment de De Gasperi.

⁶⁶ Fondé après la Libération à Milan en tant qu'organe des Alliés sous le titre de *Il giornale lombardo* (2 mai-21 juillet 1945), quelques mois plus tard passera dans les mains d'un groupe de journalistes milanais en devenant, à partir du 30 juillet, *Il Corriere lombardo* (cf. Andrea Aveto, op. cit., p. 1869). Proche de Confindustria, le quotidien, plus attractif que les journaux de parti, se livre à des enquêtes sur de différents scandales et aux faits divers. Dans les premières années de la République italienne, l'édition matinale, *Il Lombardo-mattino* peut profiter, pour sa *terza pagina*, de la collaboration d'éminents intellectuels et écrivains. À partir de septembre 1947 cette édition change son titre en *Il Corriere di Milano*, avec l'intention explicite de concurrencer *Il Corriere della Sera* mais l'expérience ne durera que quelques mois. (cf. Paolo Murialdi, *La stampa italiana del dopoguerra. 1943-1972*, op. cit., p. 79-80 et p. 175-176). Entre 1946 et 1947, à côté du quotidien est publié le hebdomadaire *Il sabato del Lombardo*.

⁶⁷ Cf. *Roma d'oggi*, déjà *Roma*, fondé à Naples en 1862, suspendu par les Alliés pour ses compromissions avec le fascisme. Il réapparaît en 1946 avec le nouveau titre, il reprend en 1948 son titre original.

⁶⁸ C'est le cas de *Il Tempo*, fondé par l'antifasciste Renato Angiolillo sur les cendres de *L'Italia*, le quotidien paraît à Rome après la libération en juin 1944, codirigé par Leonida Rèpaci. Vers la fin de 1944 le quotidien quitte ses positions philosocialistes pour devenir ensuite de plus en plus modéré ; en désaccord avec cette évolution, Leonida Rèpaci quitte *Il Tempo* et fonde *L'Epoca*, à laquelle collabore aussi Giacomo Debenedetti. *Il Tempo* de Rome a aussi une édition de courte vie à Milan. Cf. Paolo Murialdi, *La stampa italiana del dopoguerra. 1943-1972*, op. cit., p. 27-30 et Andrea Aveto, op. cit., p. 1895.

la remise du prix Nobel, un événement majeur qui marque évidemment une étape fondamentale dans le parcours de réception : à partir de novembre 1947, Gide fait la une et est présenté au grand public. Parmi ces quotidiens nous citons, de Nord à Sud, *L'Eco di Bergamo*, *La Gazzetta del popolo* de Turin⁶⁹, *Il Gazzettino* de Venise, *Il Corriere Tridentino*, *Il Secolo XIX* de Gênes⁷⁰, *Libertà* de Plaisance⁷¹, *Il Giornale dell'Emilia* de Bologne⁷², *Il Mattino dell'Italia centrale*⁷³, *La Nazione italiana*⁷⁴ et *Il Nuovo corriere*⁷⁵ de Florence, *Momento sera*⁷⁶ de Rome, *Il Risorgimento* de Naples⁷⁷, *La Sicilia*.

⁶⁹ Deuxième quotidien turinois, après une courte suspension après la Libération réapparaît sous le titre de *Gazzetta d'Italia*, pour récupérer ensuite son titre original.

⁷⁰ Compromis avec le fascisme, *Il Secolo XIX* subit une quarantaine, remplacé par les quotidiens de parti et par *Il Corriere alleato* (puis *Il corriere ligure*), fondé par le PWB ; il reprendra ses publications en 1946. *Il Corriere ligure* passera sous le contrôle de journalistes locaux et changera son titre en *Il Corriere del popolo* en 1945. Cf. Francesco De Nicola, *La letteratura nei giornali genovesi del dopoguerra*, Gênes, De Ferrari editore, 1996, p. 16-18.

⁷¹ Ancien quotidien de Plaisance, d'orientation libérale, avait été absorbé par le périodique fasciste *La Scure* sous le régime. Il reprend ses publications en août 1945.

⁷² Après la libération, le PWB fonde à Bologne *Il Corriere dell'Emilia*, puis laissé à la gestion d'une coopérative de journalistes locaux, sous le titre *Il Giornale dell'Emilia*. Entre 1945 et 1946 le quotidien passe sous le contrôle de la See (Società editrice emiliana), dans la sphère d'intérêt des industriels et des entrepreneurs agricoles. En 1953 le quotidien disparaîtra pour laisser la place au retour de *Il Resto del Carlino*.

⁷³ *La Nazione del popolo* naît de la collaboration de tous les partis du CLN et remplace *La Nazione* à partir du 11 août 1944. Les Alliés, en craignant le pouvoir excessif des CLN essaient d'interdire le quotidien mais le 30 août il reprend ses publications (cf. Paolo Murialdi, *op. cit.*, p. 38-40 et Franco Contorbis, *op. cit.*, p. 241). À partir d'octobre 1945, l'édition de l'après-midi est titrée *Pomeriggio*. En 1946, *La Nazione del popolo* devient l'apanage des démocrates-chrétiens et, en 1947, change son titre en *Il mattino dell'Italia centrale*. Gide est cité à l'occasion du Prix Nobel dans *Il Mattino dell'Italia centrale* et une photo de lui est publiée dans *Pomeriggio*.

⁷⁴ *La Nazione*, quotidien historique de Florence, est obligé de suspendre ses publications après la libération de la ville 11 août 1944, à cause de ses compromissions avec la République Sociale. Elle est remplacée par *La Nazione del popolo*, géré par le CLN ; *La Nazione* réapparaît dans les kiosques en 1947, sous le titre de *La Nazione italiana*, qui cite Gide à l'occasion du Nobel et aussi pour son activité théâtrale.

⁷⁵ Le quotidien remplace, à partir du 20 novembre 1945, *Il Corriere di Firenze* (anciennement *Il Corriere alleato* et *Il Corriere del mattino*), le quotidien fondé par le PWB à la libération. *Il Nuovo Corriere* démontre une orientation de gauche.

⁷⁶ Quotidien fondé à Rome en 1946 par Tomaso Smith.

⁷⁷ Premier quotidien qui voit le jour à Naples, né de la collaboration entre les alliés et les antifascistes ; dans *Il Risorgimento* « tutti i giornali di Napoli, data l'impossibilità di riprendere ciascuno la sua pubblicazione, hanno unito il loro sforzo », comme le premier numéro le souligne. Cette aventure marque le retour sur la scène de l'intelligentsia intellectuelle que le fascisme avait mis de côté : *Il Risorgimento* est dirigé, entre autres, par Paolo Scarfoglio, fils d'Edoardo. Cf. Paolo Murialdi, *La stampa italiana del dopoguerra. 1943-1972*, *op. cit.*, p. 14 : « Alle spalle del giornale c'è, nume tutelare, Benedetto Croce ». Il ne publie qu'une photo de Gide à l'occasion du Prix Nobel.

Au niveau des quotidiens de parti, *L'Unità*, quotidien communiste⁷⁸, cite Gide à l'occasion de la parution du *Journal* et de la mise en scène de ses pièces. Les quatre éditions du quotidien commentent ensuite l'attribution du prix Nobel avec quatre interventions différentes. Gide est également cité dans *L'Umanità*⁷⁹, organe du parti socialiste, ainsi que dans *L'Avanti!*⁸⁰, *L'Ora del popolo* de Palerme⁸¹, *La Voce repubblicana*, quotidien du parti républicain, et *Il giornale del popolo*⁸² de Bergame. En ce qui concerne la presse catholique, Gide est cité dans les quotidiens de la DC *Il Popolo* et *Il Popolo nuovo*⁸³, ainsi que dans *Il Quotidiano*⁸⁴, *L'Italia*⁸⁵, *L'Avvenire d'Italia*⁸⁶.

2.2.1.2. Les revues

La plupart des revues culturelles et littéraires subit une interruption, ou du moins une césure, au cours de la guerre, notamment au cours de l'année 1943. Souvent les

⁷⁸ Cf. Andrea Aveto, *op. cit.*, p. 1897. supprimé par le régime fasciste, il reprend ses publications pendant la guerre en de différentes éditions régionales et communales. Le 6 juin 1944 l'édition romaine réapparaît, suivie d'autres éditions après la Libération : Milan, Turin, Gênes. Organe du PCI, comme le reste de la presse, repropose les schémas de la presse bourgeoise d'avant la guerre ; chacune de ses éditions est enrichie par la *terza pagina*, qui se balance entre les interventions d'écrivains et intellectuels (à Turin, par exemple, elle est souvent animée par les écrivains liés à Einaudi Pavese, Calvino, Lajolo ; à Gênes, « svolge il discorso culturale più ricco e propositivo (cf. Francesco De Nicola, *op. cit.*, p. 35) » de tous les quotidiens parus après la guerre) et d'autres plus populaires.

⁷⁹ Organe du Parti Socialiste Italien, fondé en 1947 ; double édition (Milan et Rome). Cite Gide à deux reprises dans l'édition de Milan

⁸⁰ cf. Andrea Aveto, *op. cit.*, p. 1861 : Après l'attentat du 31 octobre 1926, le quotidien socialiste est obligé à suspendre les publications. Pendant les années Trente il survit en deux éditions à Paris et à Zurich. Après le 25 juillet 1943 il reprend ses publications à Rome et à Milan, de façon clandestine, puis officiellement à Rome après le 4 juin 1944 et à Milan après le 25 avril 1945. Les deux citations de Gide appartiennent à l'édition de Rome, et remontent à 1947 (dir. Pietro Nenni), à l'occasion du prix Nobel.

⁸¹ *L'Ora*, d'orientation progressiste, proche du PCI, reprend ses publications à Palerme, en avril 1946 sous le titre *L'Ora del popolo*.

⁸² Fondé par le CLN de Bergame, il restera pendant longtemps le deuxième quotidien de la ville. En 1962 il donne lieu à *Il giornale di Bergamo*.

⁸³ *Il Popolo nuovo* est le quotidien fondé par la DC turinoise en 1945. *Il Popolo* est le quotidien historique du Parti Populaire italien, fondé en 1923 et obligé de suspendre ses publications de 1925 à cause de son antifascisme. Il paraît clandestinement entre octobre 1943 et mai 1944, puis officiellement après la libération de Rome, en devenant l'organe officiel de la Démocratie Chrétienne, avec une édition nationale et de différentes éditions régionales.

⁸⁴ Anonima Cattolica editrice romana, il est l'organe de l'Azione Cattolica.

⁸⁵ Journal de la curie milanaise, reprend ses publications en 1946.

⁸⁶ Quotidien proche de la curie de Bologne ; il poursuit les publications entre septembre 1943 et septembre 1944, même si avec quelques irrégularités ; ensuite, le quotidien est suspendu et ne réapparaît que le 4 septembre 1945. Il consacre à Gide deux articles après l'obtention du Prix Nobel.

publications ne reprennent qu'une fois la guerre terminée⁸⁷ et, encore plus que dans le cas des quotidiens, la différence entre les différentes zones géographiques est remarquable. Nous allons, donc, rendre compte des titres qui s'occupent d'André Gide, en les classifiant selon leur lieu d'édition. Un deuxième critère à prendre en compte, dont le poids devient particulièrement remarquable après la guerre, est celui de l'appartenance idéologique : dans un contexte fortement engagé, l'influence du contexte politique est majeure et assez rares sont les périodiques qui gardent une autonomie critique.

La renaissance des revues culturelles part de Naples et de Salerne, où fleurissent de nombreux « périodiques différents pour leurs contenus et leur esprit, mais tous quelque part incapables d'établir un vrai dialogue avec la société civile, et tous liés à un rapport complexe avec la suprématie de Benedetto Croce⁸⁸ ». Parmi ces revues, nous ne mentionnons que *Aretusa*, la revue fondée par Elena Craveri Croce et dirigée par Francesco Flora, qui mentionne Gide à deux reprises en 1944.

Mais la plupart des revues culturelles pendant la guerre naissent à Rome, après sa libération. En septembre 1944 paraît *Mercurio*, « première grande revue politique et littéraire⁸⁹ », dirigée par Alba de Cespedes qui, d'après Franco Contorbia, exerce « une juridiction courageuse et avisée, en conjuguant diplomatie et compétence⁹⁰ », à travers laquelle la revue arrive à exprimer les « voix cachées de la ville envahie, blessée et finalement libérée⁹¹ ». La revue se fait remarquer pour la grande variété des sujets traités, de la littérature à la musique, des arts figuratifs aux événements de l'actualité. Nous signalons une seule référence à Gide dans ses pages, mais très significative : il est cité en tant que l'un de maîtres de la reconstruction de la culture après le désastre de la guerre. Toujours à Rome se situe *Domenica*, revue culturelle dirigée par Piero Arnaldi, qui publie

⁸⁷ Des titres déjà existant avant la guerre, nous rappelons seulement les dernières évolutions, concernant la période qui nous intéresse.

⁸⁸ Mario Franco, « Intellettuali e giornali nel dopoguerra », *La Repubblica* (édition de Naples), 23 janvier 2007, p. 15. « Fogli diversi per contenuti e per spirito, tutti però in qualche modo incapaci di stabilire un vero e proprio dialogo con la cosiddetta società civile, e tutti legati ad un complesso rapporto con il magistero di Benedetto Croce ».

⁸⁹ Franco Contorbia, *op. cit.*, p. XXIX. « Prima grande rivista politico-letteraria ».

⁹⁰ *Ibidem*. « Una giurisdizione impavida e accorta, coniugando regalmente diplomazia e competenza ».

⁹¹ *Ibidem*. « Voci sommerse della città invasa, ferita e infine liberata ».

aussi de nombreux écrivains étrangers⁹² ; Gide y est cité deux fois. En décembre 1944, *La Nuova Europa* de Luigi Salvatorelli voit le jour ; la revue, d'orientation libérale, reçoit des collaborations prestigieuses, comme celle de Benedetto Croce. Entre 1944 et 1946, date de fin des publications, Gide y est cité quatre fois ; dans deux cas, il s'agit d'articles entièrement consacrés à l'auteur. Parmi les revues romaines qui citent Gide pendant la guerre, il y a également *La Rinascita*⁹³, revue culturelle officielle du PCI, fondée par Palmiro Togliatti à Salerne en 1944, puis déplacée à Rome après sa libération, avec le but explicite de diffuser l'idéologie communiste et propulser un changement dans les domaines économique, politique et culturel. Nous citons aussi parmi les revues romaines actives pendant la guerre *Présence*, la « revue française en Italie » de Jacques Heurgon.

À partir de 1946 reprennent à Rome aussi les publications de *La Fiera letteraria*, qui reprend son ancien titre, alors que l'expérience de *Il Meridiano di Roma* s'était conclue en 1943. La direction est toujours confiée à Giovanni Battista Angioletti, le comité de rédaction est formé par Corrado Alvaro, Emilio Cecchi, Gianfranco Contini et Giuseppe Ungaretti. La revue consacre à Gide environ une dizaine d'articles au cours de cette période. Nous citons, finalement, deux titres de périodiques romains qui ne citent Gide que pour le Prix Nobel, *L'Indagine* et *Pagine libere*⁹⁴. Sur le front catholique, Gide est cité une fois par *Civiltà cattolica*⁹⁵, revue de la Compagnie de Jésus, qui consacre en 1945 un compte rendu à la traduction italienne de *La Porte étroite*.

Florence perd sa centralité en tant que propulseur de la presse culturelle. Nous rappelons, parmi les revues qui font la transition entre l'avant et l'après-guerre,

⁹² La revue est fondée le 6 août 1944, porte le sous-titre de « Settimanale di politica, letteratura, arte », est co-dirigée par Ernesto Valentino et arrête ses publications en mai 1946. Cf. Nello Ajello in *Storia della stampa italiana, op. cit.*, tome V, p. 192.

⁹³ La revue est homonyme d'un hebdomadaire paru à Florence en 1943 et d'un quotidien de Bologne, paru clandestinement depuis août 1943, supprimé par les Alliés et ensuite sous le titre *Rinascita* en tant qu'organe officiel du CLN à Bologne.

⁹⁴ Fondée à Lugano en 1924 par Angelo Oliviero Olivetti, revue du syndicalisme révolutionnaire ; lorsque son fondateur adhère au fascisme, la revue ferme ses publications. Après la guerre, elle reprend ses publications à Rome en 1946 et devient la voix de la droite nationale.

⁹⁵ *Civiltà cattolica* est la revue de la compagnie de Jésus. Ses épreuves sont soumises à l'approbation du Secrétariat du Vatican. Pendant la guerre, la revue garde un rapport ambigu, sinon de connivence, avec le régime fasciste.

Letteratura, la revue d'Alessandro Bonsanti⁹⁶ ; Carlo Bo cite Gide trois fois dans ses pages, en mai-août 1943 et, deux autres fois, en 1946.

En 1945 Bonsanti fonde également *Il Mondo* ; la revue arrête ses publications en 1946, remplacée par *Il Mondo europeo*, porte-parole du Mouvement Fédéraliste européen. Gide est cité une seule fois dans *Il Mondo*, par Eugenio Montale, qui mentionne l'auteur aussi dans d'autres publications, et une fois dans *Il Mondo europeo*, à la sortie du film *La Symphonie pastorale*. En 1946, naît *Belfagor*, dont le sous-titre « Rassegna di varia umanità » indique la variété des sujets traités, fondée par Luigi Russo et Adolfo Omodeo. La revue vise la diffusion d'œuvres critiques et littéraires, avec une perspective critique politiquement engagée. Gide y est cité une seule fois, dans l'article de Giuseppe Bettalli qui dresse le bilan des traductions italiennes entre les deux guerres. La dernière revue que nous citons est *L'Ultima*, « Rivista di poesia e metasofia », fondée le 25 janvier 1946, avec la collaboration de nombreux intellectuels actifs entre les deux guerres dont Piero Bargellini et Primo Conti ; Gide y est cité par Giovanni Papini.

Dans le Nord Italie, une partie des revues culturelles naissent déjà en clandestinité, alors que la plupart sont fondées ou reprises après la Libération ; tous ces périodiques citent Gide une fois la guerre terminée. À Milan le projet le plus remarquable est *Il Politecnico*, né entre 1943 et 1944 de la collaboration entre le Front des intellectuels antifascistes, le Parti communiste et la maison d'édition Einaudi. La revue, pendant longtemps dirigée par Elio Vittorini, envisage une reconstruction de la culture empruntée au progrès démocratique, une culture qui doit être une partie intégrante de la société et non pas limitée au cercle des intellectuels⁹⁷. Tout en appartenant au champ progressiste, la revue recevra les critiques des marxistes pour son attitude a priori ouverte aux autres orientations. Elle consacre un large espace à la prose et à la poésie italiennes et étrangères, dans le but explicite de sortir la littérature italienne de son provincialisme. La revue cite Gide au moins quatre fois et se situe sur une ligne divergente par rapport aux autres périodiques communistes : tout en reconnaissant les erreurs de Gide, *Il Politecnico*

⁹⁶ Fondée en 1937, la revue est obligée de suspendre ses publications avec le numéro 25 (mai-août 1943). Les publications reprennent en 1946 et la première série se clôture en 1947, suivie d'autres trois séries jusqu'en 1968. En 1942 Bonsanti devient le directeur du Gabinetto Vieusseux.

⁹⁷ Cf. Elio Vittorini, «*Il Politecnico*, I, 1, 29 septembre 1945 : « Deve o no la cultura partecipare alla rigenerazione della società? Noi pensiamo che la cultura debba partecipare attivamente [...] e immedesimarsi con le classi lavoratrici, facendo proprie le aspirazioni loro secondo il loro spirito rinnovatore ».

essaie de le ramener dans son camp. Encore à Milan se situe *Costume* ; fondée en clandestinité, la revue paraît officiellement à partir du 22 avril 1945. Elle anime le débat autour des changements sociaux en cours et démontre une grande ouverture à l'Europe sur le plan de la culture. Dans ses pages, un seul article est consacré à Gide, par Carlo Bo. Dans l'espace milanais marqué par l'ouverture européenne se situe aussi *La Rassegna d'Italia*, fondée par Francesco Flora en 1946⁹⁸, où Gide est cité dans deux articles d'Alessandro Pellegrini. Au même milieu appartient aussi le *Bollettino di letteratura moderna*, dirigé entre autres par Flora et publié, à partir de 1947, par l'Université Bocconi⁹⁹. Proche d'un milieu catholique conservateur se situe *Letture*¹⁰⁰, qui consacre un article à Gide en 1947. Encore à Milan nous situons la revue d'actualité *Oggi*¹⁰¹, qui cite Gide à l'occasion du Nobel. Pas loin de Milan, à Brescia, nous signalons *Paideia*, « rivista letteraria di informazione bibliografica », qui cite Gide à propos de Dostoïewski, et *Humanitas*, publiée depuis 1946 par la maison d'édition Morcelliana, qui consacre un à Gide un long article signé par Elvira Salvi.

Comme avant la guerre, finalement, Gide fait l'objet de l'intérêt des revues spécialisées en d'autres domaines que la littérature ; c'est le cas des revues de cinéma¹⁰² et surtout des revues théâtrales comme *Il Dramma* de Turin, qui profite de la collaboration de Marcel Le Duc, ou *Sipario*, fondée à Gênes en 1946 par Ivo Chiesa¹⁰³.

⁹⁸ La revue accueillera également la participation de Salvatorelli. La direction sera assumé ensuite, en 1948 par Sergio Solmi, jusqu'à la cessation en décembre 1949.

⁹⁹ La revue est fondée en 1947 ; elle subit une interruption après sa première année et reprend les publications en 1950 avec le titre de *Letterature moderne. Rassegna di varia umanità*.

¹⁰⁰ Fondée à Milan en 1946, est gérée par les Jésuites et reprend *Rivista di letture*, un périodique de conseils bibliographiques pour lecteurs catholiques.

¹⁰¹ Fondée sur les cendres d'*Omnibus* de Leo Longanesi, qui avait été supprimé par le fascisme, *Oggi* appartient à la maison d'édition Rizzoli. Ses publications sont suspendues en 1942 pour défaitisme, mais paraît encore sous le titre *Settegiorni* jusqu'en 1943. Ensuite, elle reprend les publications après la guerre, en 1945, dirigé par Edilio Rusconi.

¹⁰² Comme *Bianco e nero*, fondée à Rome en 1937 ; les publications furent suspendues entre 1944 et 1946 ; traduit un article de Gide consacré au film *L'Espoir* de Malraux ; cf. André Gide, « Due cattivi pastori », *Bianco e nero. Quaderni del Centro sperimentale di cinematografia*, 1, octobre 1947, p. 150-151.

¹⁰³ La revue se déplace ensuite à Milan. Ivo Chiesa la dirige jusqu'en 1951 ; il demandera à Gide la permission de mettre en scène *Le Procès*. En 1947 la revue, qui cite Gide à plusieurs reprises, devient la propriété de la maison d'édition Bompiani de Milan.

2.2.2. Les différentes typologies de citations

Les catégories élaborées pour notre deuxième partie demeurent actuelles aussi pour cette dernière période ; quelques changements, détaillés par la suite, se rendent toutefois nécessaires. Les traductions prennent une place de plus en plus importante, tout comme les anthologies et les livres scolaires citant Gide. Si, encore une fois, nous nous limitons à analyser les articles parus dans la presse, en excluant les citations en volume, il nous semble essentiel de le souligner : les anthologies constituent une étape importante sur la voie de la « canonisation » ; les traductions se situent dans le cadre de la reprise frénétique de l'activité éditoriale. En dressant son bilan de la traduction d'œuvres étrangères en 1946, Giuseppe Bettalli affirme que, au cours du *Ventennio*, « les grands noms des lettres françaises contemporaines, de Proust et Gide à Bernanos et Malraux [...] restèrent presque inconnus pour le public italien, sauf, bien entendu, pour ceux qui les lisaient en langue originale¹⁰⁴ ». Si, effectivement, le nombre de traductions d'œuvres de Gide sous le fascisme est très exigu et l'auteur est encore la prérogative d'un public francophone, à partir de 1944 la situation change radicalement.

Au cours des années 1943-1947, nous assistons à la parution d'une grande quantité d'œuvres de Gide en italien : en 1944 paraissent trois éditions de Gide en langue française¹⁰⁵ et deux traductions, l'une de *La Porte étroite*¹⁰⁶ et, l'autre, de la *Symphonie pastorale*¹⁰⁷. En 1945, deux autres traductions de *La Symphonie pastorale* paraissent¹⁰⁸, une traduction du *Retour de l'enfant prodigue-Bethsabée-Philoctète*¹⁰⁹, une de *Rencontres et prétextes*¹¹⁰, et trois autres essais¹¹¹, pour un total de sept textes traduits. En 1946, sont

¹⁰⁴ Giuseppe Bettalli, « Le traduzioni negli ultimi vent'anni », *Belfagor*, I, 2, 15 mars 1946, p. 170. « I grandi nomi delle lettere francesi contemporanee, da Proust e da Gide a Bernanos e Malraux [...] rimasero quasi sconosciuti al pubblico italiano, ben inteso per chi non se li procurava in testo originale ».

¹⁰⁵ *Geneviève ou la confidence inachevée* (Milan, Edizioni di Uomo), *L'Immoraliste* et *Si le grain ne meurt* (Milan, Editoriale Italiana).

¹⁰⁶ *La porta stretta*, Rome, Editoriale Romana. Il s'agit d'une republication de la traduction d'Adolfo Franci parue en 1925 à Milan chez Bottega di Poesia.

¹⁰⁷ *La Sinfonia pastorale*, Turin, Frassinelli, trad. par Emilio Castellani qui affirme l'avoir réalisée douze ans auparavant et l'avoir revue pour la publication.

¹⁰⁸ *La Sinfonia pastorale*, Milan-Rome, Jandi-Sapi, trad. par Armando Landini et *La Sinfonia pastorale*, Florence, Giannini, trad. par Augusto Livi.

¹⁰⁹ *Il Ritorno del figliuol prodigo, Betsabea, Filottète o Il Trattato delle tre morali*, Turin, Eclettica, trad. par Ada Caporali.

¹¹⁰ *Incontri e pretesti*, Milan, Bompiani, trad. par Enrico Emanuelli.

¹¹¹ Il s'agit de « Oscar Wilde. In memoriam », « Sur une définition de la poésie » et de l'introduction à *Avertissement à l'Europe* de Thomas Mann.

traduits *Dostoïevski*¹¹², *Paludes*¹¹³, et *Retour de l'U.R.S.S.* et les *Retouches*¹¹⁴. En 1947, un autre *Enfant prodigue*¹¹⁵ voit le jour, et, surtout, sont traduits pour la première fois *Si le grain ne meurt*¹¹⁶ et *Les Faux-monnayeurs*¹¹⁷. En l'espace d'environ quatre ans, une bonne partie de l'œuvre de Gide entre dans la disponibilité du public italophone ; même si, d'après Bettalli, « toutes ces traductions, même si elles n'étaient pas mauvaises, [...] dispersèrent cet enchantement musical, héritier de la meilleure tradition classique française¹¹⁸ » qui caractérise la langue de Gide, l'œuvre de ces premiers traducteurs élargit remarquablement le public de Gide en Italie et augmente les possibilités de diffusion de l'auteur.

Cat. 1 – Annonces sur Gide et sur son activité littéraire et éditoriale. Si les annonces de parution des œuvres sont peu nombreuses au cours de la période, nous remarquons la présence d'annonces de films et spectacles de théâtre : en ces années, la célébrité de Gide, surtout auprès du grand public, passe aussi à travers ses œuvres théâtrales et les adaptations cinématographiques, qui sont souvent annoncées dans la presse. L'intérêt de la critique italienne est attiré, par exemple, par la sortie, le 26 septembre 1946, du film *La Symphonie pastorale*, réalisé par Jean Delannoy, une œuvre que Gide apprécie malgré les différences avec son livre¹¹⁹. L'accueil du film en France est généralement favorable, avec une prédilection particulière pour le choix de Michèle Morgan dans le rôle de Gertrude, qui fait l'unanimité même parmi les détracteurs¹²⁰. Le film, qui obtient plusieurs récompenses au Festival de Cannes, est également « un immense succès populaire. Chaque jour, aux cinémas Marignan et Marivaux, il était applaudi par neuf mille Parisiens. [...] Le livre, qui s'était modestement vendu jusque-là,

¹¹² *Dostoevskij*, Milan, Bompiani, trad. par Maria Maraschini.

¹¹³ *Paludi*, Venise, Neri Pozza, trad. par Aldo Camerino.

¹¹⁴ *Ritorno dall'U.R.S.S.. Aggiunte al mio Ritorno dall'U.R.S.S.*, Turin, Egea, trad. par Alfonso Ridola.

¹¹⁵ *Il Ritorno del figliol prodigo*, Florence, edizioni d'Arte, trad. par Enrico Barfucci.

¹¹⁶ *Se il grano non muore*, Milan, Bompiani, trad. par Garibaldo Marussi.

¹¹⁷ *I Falsari*, Milan, Bompiani, trad. par Oreste Del Buono. Cette traduction est encore actuellement en vente en Italie : a été republiée pour la dernière fois en 2016.

¹¹⁸ Giuseppe Bettalli, « Le traduzioni negli ultimi vent'anni », *Belfagor*, I, 2, 15 mars 1946, p. 170. « Tutte queste traduzioni, anche se non cattive [...] disperdono irrimediabilmente quell'incanto musicale che è l'eredità della migliore tradizione classica francese ».

¹¹⁹ Cf. Frank Lestringant, *André Gide l'inquieteur. II*, op. cit., p. 1119-1120.

¹²⁰ Cf. *ibid.*, p. 1121.

atteignit les 150 000 exemplaires¹²¹ ». Ce succès est confirmé par les nombreuses annonces des projections italiennes, notamment dans *La Stampa*¹²², et par les quelques recensions, qui visent la réalisation plus que le texte gidien, duquel deux traductions italiennes avaient déjà paru en 1945. Du cinéma au théâtre, l'attention pour Gide dramaturge augmente remarquablement au cours de cette période, grâce aussi à des collaborations prestigieuses comme celle avec Jean-Louis Barrault autour du *Procès de Kafka*¹²³.

Les nouvelles sur les activités de Gide « journaliste et conférencier » se réduisent largement ; pendant la guerre aucune conférence n'a lieu et le monde de la presse est profondément bouleversé. Par conséquent, les « faits divers gidiens » concernent surtout ses prises de position politiques. Après la guerre, nous assistons à un intérêt de plus en plus évident pour la vie privée de Gide, pour ses amitiés, sa famille, ses habitudes. L'attribution du prix Nobel augmente la curiosité autour de la vie de l'écrivain et, à côté des articles relevant au niveau critique, paraissent de nombreuses photos de l'écrivain¹²⁴ et articles de curiosités. Dans le sillage de la presse française¹²⁵, les journalistes

¹²¹ *Ibid.*, p. 1123.

¹²² *La Nuova Stampa* publie au moins quatre annonces entre le 5 et le 11 novembre 1947. Cf. également Arturo Lanocita, « La mostra del cinema a Locarno. Aria di celluloido », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXI, 96, 29 août 1946, p. 3 ; Guido Aristarco, « La Sinfonia pastorale da Gide per Delannoy », *Sipario*, II, 13, mai 1947, p. 28-29 ; Giorgio Zampa, « Cinema. Gide sullo schermo », *Il Mondo europeo*, III, 15 (52), 1^{er} octobre 1947, p. 15 ; [Anonyme], « Sinfonia pastorale », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXII, 290, 7 décembre 1947, p. 2 ; P. G. C., « Prime visioni. Sinfonia pastorale », *Il Popolo*, V, 290, 7 décembre 1947, p. 3 ; Enrico Rossetti, « La Sinfonia pastorale », *Sipario*, II, 20, décembre 1947, p. 21.

¹²³ Cf. L.L., « Notiziario teatrale », *L'Unità*, XXIII, 240, 13 octobre 1946, p. 3 ; Gianni Granzotto, « Gide ha perduto una battaglia teatrale », *La nazione italiana*, LXXXIX, 178, 12 octobre 1947, p. 3 ; [Anonyme] [Gianni Granzotto], « Il Processo di Kafka messo in scena a Parigi », *Il Tempo*, IV, 178, 12 octobre 1947, p. 3 ; Marcel Le Duc, « Ribalta francese », *Il Dramma*, XXIII, 47, 15 octobre 1947, p. 60-61 ; Guido Piovene, « Gusto e moda del tempo sono prevalsi sull'intelligenza », *Il Corriere d'informazione*, III, 249, 20-21 octobre 1947, p. 3 ; Marcel Le Duc, « Barrault al bivio : Kafka o il teatro », *Il Dramma*, XXIII, 48, 1^{er} novembre 1947, p. 54-56.

¹²⁴ Cf. *Stampa Sera*, 14-15 novembre 1947, p. 1 ; [Anonyme], « Ad André Gide il premio Nobel », *La Gazzetta del Popolo*, C, 267, 14 novembre 1947, p. 1 ; *Pomeriggio*, III, 262, 15 novembre 1947, p. 1. *L'Avvenire d'Italia*, LII, 275, 15 novembre 1947, p. 3 publie la photo de Gide docteur honoris causa à Oxford ; *Il Messaggero*, LXIX, 314, 16 novembre 1947, p. 3 publie, en revanche, une photo de Gide avec Michèle Morgan. *Il Mattino dell'Italia centrale*, I, 242, p. 3 publie une photo de Gide avec ses lunettes, la main gauche contre la tempe. Vice, « Gide premio Nobel », *Oggi*, III, 47, 23 novembre 1947, p. 21-22, propose une photo de Gide, avec la didascalie : « Il premio Nobel per la letteratura è stato assegnato ad André Gide. Eccolo a Neuchatel (Svizzera) dove si trova in questi giorni. Gide ha 78 anni : la sua ultima fatica è stata l'adattamento per le scene del *Processo* ». La photo est suivie d'un court article très général.

¹²⁵ Cf. Frank Lestringant, *André Gide l'inquisiteur. II, op. cit.*, p. 1142 : « le Vaneau était pris d'assaut par les journalistes [...] Gide, dont le nom s'entourait d'un parfum de scandale, fit, plusieurs jours durant, la une des journaux. Les informations les plus fantaisistes circulaient sur lui et sur son étrange tribu [...]. Il en

s'interrogent sur sa vie privée, creusent dans son histoire¹²⁶, rappellent ses liens avec l'Italie¹²⁷, citent de faits divers¹²⁸, en rapportant de données souvent erronées¹²⁹. Le montant du Prix notamment fait l'objet de débat et suscite de nombreuses polémiques¹³⁰.

Cat. 2 : Extraits des textes de Gide. Très peu de textes de Gide sont publiés dans la presse. Si pendant la guerre la raison de cette disparition est à attribuer à un manque d'intérêt et à l'inopportunité politique, après la guerre, au contraire, la raison de cette absence est à rechercher dans l'explosion d'œuvres en volume, de traductions et d'anthologies. Quelques textes paraissent tout de même dans la presse. Le premier est, comme nous l'avons anticipé, « Rencontre à Sorrente », à l'automne 1944, dans *Présence*. Ce texte assume une importance particulière, vu le contexte de publication. Dans le reste de la période, nous ne comptons que quelques autres morceaux dans la presse italienne : une lettre à Élisabeth Chaplin encore dans *Présence*, en novembre 1945, une traduction du troisième des *Trois rencontres avec Verlaine*¹³¹, et la traduction d'un

résulta que Gide avait trois gendres, Lambert, Herbart et Richard Heyd, que Catherine était la fille d'Alissa et Élisabeth la femme de Gide ».

¹²⁶ Cf. le court entrefilet « Infanzia di Gide », *La Fiera letteraria*, II, 50, 11 décembre 1947, p. 8. L'auteur anonyme donne quelques nouvelles à propos de l'enfance de Gide. Le rédacteur cite premièrement les « mauvaises habitudes » qui lui ont valu l'expulsion de l'École alsacienne, pour affirmer ensuite que « Gide non ha mai dovuto guadagnarsi la vita »; il définit l'atmosphère dans laquelle Gide a grandi comme « puritana molto austera », ce qui lui a valu « delle crisi nervose vere o simulate ». Malgré l'absence de commentaires explicitement négatifs, le ton général de l'entrefilet vise à présenter Gide comme quelqu'un d'irrégulier, soumis à des tendances reprochables.

¹²⁷ Cf. [Anonyme], « Il tempo fiorentino di André Gide », *La Nazione italiana*, LXXXIX, 211, 20 novembre 1947, p. 2.

¹²⁸ Cf. [Anonyme], « La posta di André Gide », *La Voce repubblicana*, XXVII, 268, 16 novembre 1947, p. 3. L'entrefilet mentionne le fait que, après le Prix, plus de 1200 lettres sont arrivées à Gide à Neuchâtel.

¹²⁹ Cf. *Il Corriere di Milano*, II, 275, 20 novembre 1947, p. 3. Il s'agit d'une photo de Gide avec Catherine, avec la didascalie suivante : « André Gide si è concesso un periodo di riposo ad Ascona prima di partire per Stoccolma, dove gli sarà consegnato il Premio Nobel 1947 per la letteratura. Sua moglie [sic] Caterina Lambert [sic], l'accompagnerà nel suo nuovo viaggio nordico ». La même erreur dans la didascalie d'une photo d'une photo de Gide et Catherine parue dans *Risorgimento*, IV, 285, 24 novembre 1947, p. 3 : « Premio Nobel per la letteratura. Un nome illustre, una moglie discreta ». *Il Corriere della Sera*, en revanche, publie une photo de Gide avec Catherine à Ascona, avec la didascalie : « André Gide, con la figlia Caterina e il genero, in vacanza ad Ascona, sul Lago Maggiore », cf. *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXII, 278, 23 novembre 1947, p. 3.

¹³⁰ Cf. [Anonyme], « André Gide premio Nobel », *Il Gazzettino*, LXI, 270, 14 novembre 1947, p. 1; L. B., « Il miliardario Gide non pagherà un centesimo di tasse sui 10 milioni del premio Nobel », *Il Corriere lombardo*, III, 272, 17-18 novembre 1947, p. 3; Aucor, « 24 milioni ad André Gide », *La Sicilia*, III, 282, 29 novembre 1947, p. 3.

¹³¹ Cf. André Gide, « Verlaine deriso dai ragazzi », *Il Corriere lombardo*, II, 127, 29 mai 1947, p. 3 et « Verlaine », *Roma d'oggi*, LXXXVI, 131, 5 juin 1947, p. 3..

article de Gide sur le film de Malraux *L'Espoir*. Finalement, la lettre de réponse de Gide au prix Nobel est reproduite et traduite dans la presse italienne¹³².

Cat. 3 – Articles sur un autre auteur ou sur la littérature française en général. La catégorie la plus nombreuse en cette période est celle des articles qui citent Gide en relation à un autre auteur ou à une thématique générale. En ces années de reconstruction de la culture européenne, de nombreux auteurs consacrent des études à l'évolution de la littérature, afin de proposer des évolutions ultérieures. Une partie de ces articles propose des parcours de la littérature française, dans lesquels il s'agit surtout de donner au lecteur un cadre de la situation après les ravages de la guerre.

Cat. 4 – Articles sur André Gide et entretiens. Le nombre d'articles exclusivement consacrés à Gide explose au cours de cette période, grâce aussi à l'attribution du Prix Nobel. Parmi ces articles, une mention particulière est à réserver aux témoignages directs. Très rare jusqu'à maintenant, ce genre d'articles se multiplie au cours de la guerre et après : en 1944, par exemple, *Domenica* de Rome publie la traduction d'un article d'Edmond Jaloux, paru dans la *Gazette de Lausanne*, qui évoque sa première rencontre avec Gide. En cette même section, nous regroupons également les entretiens avec Gide¹³³, absents jusqu'à maintenant, tous rendus aux alentours de la date du prix Nobel. Le premier entretien est de Domenico Bartoli, correspondant à Paris de *La Stampa* ; il décrit l'intérieur de l'appartement de Gide à la Rue Vaneau, il cite les travaux récents de l'écrivain (l'anthologie de la poésie française, *Le Procès*) ; Gide lui fait part de son inquiétude pour la situation géopolitique de l'Europe et, ensuite, ils parlent de cinéma, de littérature italienne¹³⁴ et de littérature française contemporaine. Après le prix, paraît en

¹³² Cf. [Anonyme], « Gide ringrazia », *Il Quotidiano*, IV, 276, 27 novembre 1947, p. 3 ; [Anonyme], « Riconoscenza a Gide », *La Voce repubblicana*, XXVII, 277, 27 novembre 1947, p. 3 ; Massimo Rendina, « L'Italia di Gide », *Il Giornale dell'Emilia*, III, 345, 14 décembre 1947, p. 3 (partim).

¹³³ Domenico Bartoli, « Torna la barbarie sul mondo. Intervista con André Gide », *La Nuova Stampa*, III, 28 septembre 1947, p. 1 ; Claude Mahias, « Gide vuole tranquillità dopo il premio Nobel », *L'Avanti!*, LI, 282, 30 novembre 1947, p. 3 ; Massimo Rendina, « L'Italia di Gide », *Il Giornale dell'Emilia*, III, 345, 14 décembre 1947, p. 3.

¹³⁴ Gide parle du cinéma italien, dont il déclare d'être un spectateur attentif, puis de sa reconnaissance à la littérature italienne ; il cite quelques noms d'auteurs contemporains (Piovene, Moravia, Silone, Alvaro, et d'autres) et affirme avoir aimé particulièrement *Le sorelle Materassi* de Aldo Palazzeschi. Bartoli parle également des premières traductions italiennes des *Faux-monnayeurs* et de *Si le grain ne meurt*, qui

traduction italienne dans *L'Avanti!* un échange avec Claude Mahias, futur biographe de Gide. Ce dernier explique à Mahias l'apologie du dénouement qui se cache dans *Les Nourritures terrestres*. Le seul entretien donné à un journaliste italien après le prix, à Neuchâtel, est signé par Massimo Rendina¹³⁵, journaliste et ancien partisan. Le dialogue, publié après une traduction partielle de la lettre de Gide au jury du Nobel, traite des rapports de Gide avec l'Italie et ses écrivains, sans de véritables approfondissements d'analyse. Cependant, Rendina doit dénaturer les affirmations de Gide qui décide de répondre par une lettre qui sera publiée dans le *Journal* :

(Lettre pas envoyée mais à donner car les erreurs ont la vie dure :) Monsieur, permettez-moi de protester contre l'article : « L'Italia di Gide », paru dans votre journal, signé Massimo Rendina. Il renforce la méfiance que j'ai toujours eue à l'égard des interviewers. Je ne puis relever toutes les erreurs contenues dans son article et particulièrement dans ce qu'il me fait dire : car je n'ai connu ni Carducci, ni Pascoli, ni Benedetto Croce. Ce n'est pas à Paris, mais à Florence que j'ai fréquenté D'Annunzio. Je ne reconnais aucun des propos qu'il me prête, sur ce dernier, sur l'existentialisme et Sartre¹³⁶.

Gide veille à la qualité des entretiens rendus ; lorsqu'il s'aperçoit que ses mots n'ont pas été respectés, il s'efforce de le faire remarquer, au point de retenir cette précision dans le *Journal*. Cet intérêt démontre avec évidence l'intérêt de Gide pour un contexte culturel qu'il a toujours considéré comme l'un de ses lieux de réception les plus importants.

Cat. 5 – Recensions et comptes rendus d'œuvres. L'exiguïté des comptes rendus et recensions d'œuvres au cours de cette période, tout en étant partiellement justifiée par le nombre réduit de nouveaux ouvrages de Gide, est un clair signe de l'affaiblissement de la perte d'intérêt pour l'œuvre en faveur de la figure de l'auteur. Si *Attendu que...*¹³⁷, encore pendant la guerre, bénéficie de deux recensions¹³⁸, la parution de *Thésée* est à peine remarquée¹³⁹. C'est sûrement le théâtre de Gide qui attire le plus l'attention : *Le Procès*,

viennent de paraître ; il critique l'éditeur Bompiani pour avoir écrit dans la couverture « aux limites du dicible et de l'inconfessable », « comme s'il s'agissait d'un livre semi-pornographique », cf. *ibidem*.

¹³⁵ Massimo Rendina, « L'Italia di Gide », *Il Giornale dell'Emilia*, III, 345, 14 décembre 1947, p. 3.

¹³⁶ Cf. André Gide, *JII*, décembre 1947, p. 1041. Nous ne savons pas si la missive a bien été envoyée.

¹³⁷ Alger, Charlot, 1943. Le volume recueille les articles parus dans *Le Figaro* entre avril 1941 et août 1942 dont les « Interviews imaginaires ».

¹³⁸ Cf. Alda Croce, « Rassegne. André Gide, Attendu que... », *Aretusa*, I, 2, mai-juin 1944, p. 126-128 et Giacomo Debenedetti, « Gide ritrovato », *La Nuova Europa*, I, 3, 24 décembre 1944, p. 8.

¹³⁹ Cf. Leone Piccioni, « L'ultimo Gide visto e letto. II. Il Teseo », *La Fiera letteraria*, I, 27, 10 octobre 1946, p. 5.

écrit et mis en scène avec Jean-Louis Barrault, fait l'objet d'un grand nombre de citations, dues sûrement aussi à la célébrité de l'ouvrage et à la notoriété de Barrault. Si une partie de ces articles ne concernent que la mise en scène, d'autres se concentrent sur le travail d'adaptation de Gide qui est accusé d'avoir voulu excessivement « actualiser » le récit de Kafka¹⁴⁰. Parmi les œuvres anciennes, seulement *La Porte étroite*¹⁴¹ et *Dostoïevski*¹⁴² sont recensés, à l'occasion de leur traduction. Toutes les œuvres de Gide parues au cours de cette période sont citées ou expliquées au moins une fois, mais souvent dans le cadre d'articles plus larges, qui traitent de l'œuvre de Gide en général : écrivain célèbre, désormais chacune de ses œuvres est affrontée comme la pièce d'un mosaïque complexe et non pas comme un élément isolé. Nous signalons une attention particulière pour les *Pages de Journal 1939-1942*, auxquelles nous consacrons un paragraphe, et qui est un signe ultérieur du déplacement de l'attention du Gide littéraire au Gide personnage public.

¹⁴⁰ Marcel Le Duc, « Ribalta francese », *Il Dramma*, XXIII, 47, 15 octobre 1947, p. 61. « Una vasta eco in tutto il mondo » ; Guido Piovene, « Gusto e moda del tempo sono prevalsi sull'intelligenza », *Il Corriere d'informazione*, III, 249, 20-21 octobre 1947, p. 3 ; Marcel Le Duc, « Barrault al bivio : Kafka o il teatro », *Il Dramma*, XXIII, 48, 1^{er} novembre 1947, p. 54 ; Giacomo Antonini, « Palcoscenici di Parigi », *Sipario*, II, 19, novembre 1947, p. 22-23.

¹⁴¹ [Anonyme], « La porta stretta », *Civiltà cattolica*, 96, II, 2280, 16 juin 1945, p. 430.

¹⁴² Giuseppe Faggin, « André Gide : Dostoiévski », *Paideia*, II, 6, novembre-décembre 1947, p. 321-322.

3. André Gide défaitiste, engagé, classique

Au cours des années 1943-1947, l'horizon d'attente des critiques semble avoir remarquablement changé et l'engagement des écrivains est souvent le point névralgique de toute analyse critique. Dans cette période limitée, mais très dense de changements, la réception de Gide concerne beaucoup plus son attitude politique que ses œuvres littéraires. Nous allons de suite explorer l'évolution de l'horizon d'attente des lecteurs-critiques, ainsi que d'autres évolutions dans la réception de Gide. Ensuite, nous allons analyser les articles en mettant en valeur la réflexion autour de l'engagement de l'écrivain qui marque une partie de la critique ; en ce cadre, nous allons approfondir la réception des *Pages de Journal 1939-1942*, une œuvre qui, aussi pour ses enjeux historiques, suscite de très vives réactions. Si une partie de la critique débat sur la qualité et la substance de l'engagement de l'auteur, il faut également observer une tendance à passer outre les aspects controversés de l'œuvre et de la personnalité de Gide, pour le figer dans une image définitive, en le guidant de fait dans un parcours de consécration et, ensuite, de canonisation : nous allons enquêter ce nouvel aspect de la réception de Gide. Finalement, nous allons parcourir l'accueil dans la presse italienne de la remise du prix Nobel, une occasion qui accélère ce parcours de consécration.

3.1. Horizons d'attente et lectures critiques

En temps de crise, très fréquemment, le champ littéraire perd son autonomie¹ : au cours des dernières années de la guerre (juillet 1943 – avril 1945), les citations de Gide dans la presse italienne sont peu nombreuses et concernent exclusivement la posture de l'écrivain face aux événements mondiaux. Gide est sollicité par les intellectuels français en tant que témoin de guerre, en tant que commentateur de l'actualité, et les critiques italiens aussi ne s'intéressent qu'à ses prises de position relatives à l'actualité. Avec la fin de la guerre, le discours critique s'élargit à d'autres thématiques ; néanmoins, l'attitude politique de l'écrivain demeure l'objet principal du débat autour de Gide.

L'horizon d'attente des lecteurs, influencé par le contexte historique évolue vers une posture de sérieux : les critiques s'attendent à l'engagement des écrivains dans la réalité historique. D'un point de vue esthétique, cette posture entraîne un retour vers la

¹ Cf. Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains (1944-1953)*, Paris, Fayard, 1999.

description réaliste : il ne s'agit pas d'un retour au vérisme du XIX^e siècle, mais d'une nouvelle forme de narration, qui conjugue la description de la réalité et l'expérimentation formelle et linguistique. Le trait marquant de cette nouvelle forme d'écriture, déclinée de façon très personnelle par les différents auteurs, est un refus de l'expérimentalisme extrême et la recherche d'un langage universellement compréhensible, limpide ; au niveau des thématiques, les écrivains sont attirés par des sujets liés à la quotidienneté ou aux événements historiques ; en poésie aussi nous assistons à la fin de l'hermétisme et à l'apparition d'une lyrique plus directe et concrète. Au cours des cinq ans qui font l'objet de cette troisième partie, ces évolutions sont à peine ébauchées, mais il faut les garder à l'esprit pour mieux encadrer les quelques remarques esthétiques sur les œuvres de Gide.

La lecture de Gide au cours de ces cinq ans, en effet, se concentre surtout sur l'aspect politique. D'une part, les critiques ont tendance à le considérer, pendant la guerre, comme un écrivain peu engagé, à la limite du collaborationnisme et, dans l'après-guerre, comme détaché de la société ; cette posture est souvent associée aux positions « immoralistes » de l'auteur. En revanche, d'autres critiques élisent Gide comme guide de l'esprit européen² et phare de la reconstruction de la culture, en soulignant la valeur morale de ses œuvres. Les éléments idéologiques entrent également en jeu, même si de façon transversale : les critiques d'orientation communiste rejoignent souvent les critiques catholiques dans les accusations d'immoralisme et de manque d'engagement. Si les catholiques semblent avoir abandonné la posture d'« amoureuse compréhension » de l'entre-deux-guerres³, les communistes ne pardonnent pas à Gide son *Retour de l'U.R.S.S.*, traduit en italien en 1946⁴. En revanche, d'autres écrivains, progressistes modérés et catholiques, élisent Gide en tant que guide d'un esprit européen des lettres en mettant en valeur l'universalisme de

² Cf. par exemple Alessandro Pellegrini, « Pontigny », *La Nuova Europa*, III, 10 mars 1946, p. 5. Il évoque l'idéal de fraternité représenté par Gide et son cercle lorsque, en 1946, il publie dans *La Nuova Europa* ses souvenirs des décades de Pontigny, qu'il définit comme le lieu « où les représentants de la culture européenne se réunissaient avec les meilleurs écrivains et penseurs français » (« Tra i luoghi ove alcuni rappresentanti di una cultura europea si riunivano assieme ai migliori scrittori e pensatori francesi »). Il raconte l'ambiance vivace et fructueuse des débats entre les différents participants ; il évoque Desjardins, Du Bos et sa querelle avec Gide. Pontigny est évoquée comme une dimension idyllique et propice à l'échange.

³ À retrouver encore seulement dans l'article de Elvira Salvi, « Primo incontro con Gide », *Humanitas*, I, 7, juillet 1946, p. 725-740.

⁴ Même si les voix du champ modéré qui le citent en tant qu'exemple d'opposition au bolchevisme sont désormais très rares ; nous signalons seulement Achille Saitta, « Gide in Russia ex grand'uomo », *Il Popolo*, IV, 287, 7 décembre 1947, p. 3

ses œuvres, qui ont le but de représenter l'humanité dans son ensemble et dans sa complexité.

Les deux positions sont bien témoignées par Elio Vittorini dans *Il Politecnico* : en contraste avec la critique communiste la plus orthodoxe, l'écrivain souligne l'importance des œuvres de Gide pour le progrès humain et conseille à ses camarades de se réapproprier de l'écrivain français. Tout en reconnaissant les erreurs et les contradictions de Gide⁵, il conteste « les camarades qui, pour l'histoire de son petit livre sur l'U.R.S.S. s'obstinent à nier son importance d'écrivain et la valeur de certaines de ses œuvres », car des œuvres de Gide « le progrès humain ne peut pas faire abstraction : elles le servent et elles nous servent ». Il remarque, de plus, que *Retour de l'U.R.S.S.* a été, en revanche, une source d'informations précieuse dans un contexte limité comme celui de la dictature et il met en garde ses camarades du risque de laisser Gide à la droite⁶. Sa voix restera pourtant inécoutée : au-delà des différentes revendications, plus en général, dans un monde polarisé entre deux postures idéologiques qui influencent également le monde de la culture et des lettres, la complexité de la personnalité de Gide n'est pas comprise ou est jugée comme inacceptable. Le doute, l'ambiguïté, le goût de la nuance qui caractérisent la pensée gidienne sont durement critiqués.

Les deux postures que nous venons d'énoncer animent un débat qui suggère l'actualité de la figure de Gide. Au contraire, d'autres témoignages démontrent que, notamment à la fin de la guerre et encore plus lors de la remise du Prix Nobel, la critique italienne entreprend la voie de la consécration de l'écrivain. L'écart générationnel entre l'auteur et

⁵ Cf. Elio Vittorini, « Codini non solo in Cina », *Il Politecnico*, II, 29, 9 mai 1946, p. 41. « Gli esseri umani possono essere di spirito libero o di spirito reazionario indipendentemente dal partito in cui militano. Benedetto Croce, ad esempio, è uno spirito libero che appartiene ad un partito non libero quale è quello liberale; André Gide, invece, ha manifestato varie volte uno spirito reazionario, pur appartenendo al Partito comunista ».

⁶ *Ibidem*. « Ma sono codini oggi i compagni che, per il disgraziato fatto del suo opuscolo sull'U.R.S.S., si ostinano a negare la sua importanza di scrittore e la validità di opere sue dapprima proclamate alte ed efficaci anche ai fini della lotta di liberazione sociale in corso. Sono opere, molte di Gide, da cui il progresso umano non può prescindere : lo servono e ci servono. Lo stesso opuscolo sull'U.R.S.S. ci ha servito infinitamente più di quanto abbia servito alla reazione. Non abbiamo trovato, tanti di noi, proprio in esso (che Hitler e Mussolini ebbero la dabbenaggine di lasciar circolare) le prime informazioni non scoraggianti, anzi edificanti, sul paese numero uno del socialismo? Dobbiamo dirlo. Gide ci appartiene. Nel buono che ha fatto, anche malgrado lui stesso. Condanniamolo per le sue debolezze; ma non aspettiamo dei secoli a rivendicare quello che di lui è nostro. Perché lasciarlo donato a coloro che ci voltano contro ogni arma che noi non adoperiamo? ».

ses lecteurs-critiques se fait évident : Gide est ressenti comme un auteur d'une autre époque, qui constitue un point de référence indiscutable, mais qu'il est désormais nécessaire de dépasser. Ce fil rouge traverse le discours critique et, notamment en proximité de l'attribution du prix Nobel, s'exprime dans une volonté d'aplatir les côtés les plus dérangeants de l'auteur et de le figer dans une image définitive. La critique littéraire italienne, dans le sillage de la critique française, entame désormais le processus de consécration de l'auteur. Nous distinguons, à l'intérieur du processus de consécration, deux voies possibles : la « canonisation »⁷ est l'action de choisir des œuvres ou des auteurs comme modèle, et de les proposer ensuite au public à travers les institutions de la culture, les prix littéraires et le système scolaire en tête⁸. De l'autre côté, la « stigmatisation » consiste dans la condamnation et dans la conséquente marginalisation des auteurs qui ne se conforment pas à l'idéal idéologique ou littéraire de leur temps. Dans les articles sur Gide au cours des années 1943-1947, notamment à l'occasion du prix Nobel, nous observons les premiers signes de ces deux visages de la consécration : Gide est canonisé en tant qu'exemple à suivre ou, au contraire, stigmatisé en tant qu'auteur à dépasser. En tout cas, il devient une présence loin de toute actualité littéraire ; il entre dans le domaine de l'immortalité, mais sort de celui des vivants.

À un niveau plus superficiel, nous pouvons remarquer que de nombreux articles se concentrent sur la vie privée de Gide personnage public : son appartement de la Rue Vaneau, sa famille, ses amis font l'objet de la curiosité des journalistes. L'inflation des articles, notamment à la suite du prix Nobel, diminue leur qualité ; il s'agit souvent « de pure chronique, de lieux communs, sans parler de la curiosité pour les détails biographiques plus ou moins piquants⁹ ». Les auteurs qui s'occupent de Gide ne sont plus forcément des écrivains ou des spécialistes de littérature française, des « lecteurs » ; souvent il s'agit de simples chroniqueurs. On assiste à une standardisation des textes, qui répètent souvent les mêmes informations. Malgré leur faible intérêt au niveau critique, cette grande quantité d'articles et entrefilets nous donne la mesure d'un intérêt désormais stable aussi auprès du grand public. S'il est vrai que, parmi les critiques littéraires, « la

⁷ Cf. Lucie Robert, « Canon, canonisation », *Le dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 70-72.

⁸ Cf. Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, 2005 (1978), p. 199-200 : il indique les prix, les académies, ainsi que le système scolaire comme des sublimations de l'institution en littérature.

⁹ Antoine Fongaro, *Bibliographie de Gide en Italie*, op. cit., p. 43.

plupart des médiateurs italiens de Gide étaient déjà tous actifs dans l'entre-deux-guerres [et] cela rend évidemment plus compliqué un vrai renouvellement dans la réception de l'œuvre gidienne¹⁰», on ne peut pas ignorer que nombre d'autres auteurs « non littéraires » diffusent l'image de Gide auprès du grand public.

Du moment que le débat critique s'éloigne de l'analyse des œuvres et se concentre plus sur la personnalité de Gide¹¹, les catégories esthétiques qui ont guidé notre analyse au cours des deux premières périodes (Gide décadent, classique ou moderne), perdent d'intérêt. Les éléments de poétique qu'il est possible de repérer dans les articles sont toujours associés à l'attitude politique. Le manque d'engagement de Gide est souvent reconduit à son identité décadente, à son ambiguïté, à cette « incapacité de choisir » qui était l'un des fils rouges de la critique entre les deux guerres, ainsi qu'à son « immoralisme ». En revanche, son rôle de guide de l'Europe est rapproché au caractère moraliste et à l'attitude universaliste des œuvres. Nous allons suivre ces évolutions de la réception à travers l'analyse des articles dans la presse.

3.2. Gide défaitiste, non engagé, « mauvais maître »

Pendant la guerre, le monde littéraire français est traversé par la « querelle des mauvais maîtres » : les écrivains les plus connus de l'entre-deux-guerres sont accusés d'être les responsables de la défaite de 1940¹². Devant la débâcle militaire, « les Français cherchent de toute urgence un bouc émissaire pour porter la responsabilité de la défaite¹³ » ; par conséquent, « un débat national sur les influences délétères rend des écrivains tels que Gide, Proust, Valéry et les surréalistes responsables de la décadence et de la défaite de la France¹⁴ ». Ce débat est animé par de nombreux auteurs, convaincus que, comme l'énonce Guy de Pourtalès, « certains écrivains, appelés par moi (et par bien d'autres) les mauvais maîtres, ont une responsabilité dans le terrible drame dont notre vaillante

¹⁰ Cf. Stefania Caristia, « La réception d'André Gide dans les revues italiennes (1944-1952) », in *André Gide l'Européen*, op. cit., p. 314 : Cependant, si la réception « intellectuelle » ne change pas beaucoup, on ne peut pas ignorer que la réception dans les quotidiens imprime une évolution majeure de la perception de l'auteur auprès du public.

¹¹ Cf. Antoine Fongaro, *Bibliographie de Gide en Italie*, op. cit., p. 43. « En Italie, tout le monde connaît Gide, mais ses œuvres ne sont plus un aliment vital pour personne ».

¹² Cf. Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains (1944-1953)*, op. cit., p. 161-207.

¹³ Jocelyn Van Tuyl, *André Gide et la Seconde Guerre mondiale*, op. cit., p. 62.

¹⁴ *Ibidem*.

jeunesse et le vieux pays de la France ont été les victimes¹⁵ ». Ces auteurs, principalement de droite, pointent du doigt la responsabilité des écrivains : leurs tendances « immoralistes », défaitistes et subjectivistes sont considérées comme l'une des causes de la faiblesse de la nation. Le débat est vif¹⁶ et, en ce cadre, Gide est souvent considéré comme l'un des « mauvais maîtres » responsables de la défaite française, notamment en raison de son manque de fermeté vis-à-vis des totalitarismes¹⁷. Cette lecture se poursuit après la guerre.

Tout au long de la guerre, chaque aspect de l'œuvre gidienne d'avant-guerre – depuis ses écrits explicitement politiques jusqu'à ses textes purement littéraires – fournit des armes à la critique. À un moment ou à un autre, presque toutes les factions politiques attaquent l'auteur : durant les mois suivant la défaite, les conservateurs condamnent son influence prétendument décadente sur la jeunesse française de l'entre-deux-guerres ; après la Libération, des communistes, qui lui reprochent toujours sa critique de l'Union soviétique en 1936, l'accusent de complicité avec l'ennemi ou, au mieux, d'être resté au-dessus de la mêlée¹⁸.

Cette lecture ne se limite pas à la France ; nous la retrouvons dans les articles consacrés à Gide en Italie.

3.2.1. Un élément de faiblesse et de désordre

Pendant la guerre, le refus de la littérature, source de faiblesse et de décadence, s'accompagne au refus de la France, ennemi politique et rivale culturelle. En janvier 1945, par exemple, le crocier Francesco Flora affronte le problème de la responsabilité des lettres ; il cite Gide comme l'un des auteurs « décadents » qui, en vertu de leur

¹⁵ Guy de Pourtalès, « Pas de malentendu », *Journal de Genève*, 11-12 août 1940, cité par Wolfgang Babilas, « La querelle des mauvais maîtres », *Romanische Forschungen*, vol. 98, 1/2, 1986, p. 120.

¹⁶ Cf. les documents rassemblés par gidiana.net, dont Thierry Maulnier, « Les Intellectuels sont-ils responsables de désastre? », *Candide*, 4 juin 1941, p. 5 ; Jean de Fabrègues, « À la recherche des valeurs françaises », *Demain*, 20 septembre 1942, p. 1 et 6 ; René Gillouin, « Responsabilité des écrivains et des artistes », *Journal de Genève*, 8-9 février 1942, p. 3.

¹⁷ Cf. Jocelyn Van Tuyl, *André Gide et la Seconde Guerre mondiale*, op. cit., p. 22-23. Juste avant la guerre, Gide exprime un penchant autoritaire, en se déclarant en faveur d'une discipline nationale et personnelle ; ces déclarations semblent vouloir défendre l'autoritarisme des dictatures et suscitent de nombreuses critiques.

¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

« irrationalisme », ne pourraient pas guider la jeunesse à travers les difficultés du siècle. Il attribue la montée au pouvoir des dictatures à un état de « relâchement moral¹⁹ » dont les hommes de lettres sont les responsables : « nous avons un devoir de clarté essentiel dans les principes et dans les actions ; en étant les héritiers d'une tradition classique que l'on a trop oubliée dans le monde, nous devons instaurer un équilibre humain entre la pensée et l'action²⁰ ». En défense de cet équilibre, contre les « matérialistes et irrationalistes les plus inhumains²¹ », à son avis « il faudra éliminer [...] les courants de corruption et de décadence qui, tout en s'opposant apparemment aux doctrines [...] dominantes, de fait vivent la même tempête des instincts, arbitraire, irrationnelle²² ». Parmi les écrivains porteurs de cette attitude décadente, il cite Nietzsche, D'Annunzio, Rimbaud, Dostoïevski, Freud et, bien évidemment, Gide, qui, d'après Flora, doit sa notoriété aux polémiques qu'il suscite par ses choix existentiels visant l'état de nature, l'absence de règles²³. À côté de Gide, Flora cite également Valéry et Proust, en proposant à nouveau de fait la triade qui était si diffusée avant la guerre. D'après lui, « toutes ces théories immoralistes ou irrationnelles sont impuissantes contre les théories de la violence et de l'arbitre, même si dans les mots elles s'y opposent, parce que, en reniant la raison, elles coupent à la base leurs propres énergies²⁴ ». Flora rejoint pleinement le débat français sur les « mauvais maîtres », en condamnant des auteurs qui, d'après sa lecture, compromettent les énergies de la nation, à cause de leur attitude décadente.

Ce type de réflexion se poursuit et se formalise après la guerre. En juillet-août 1946, Giuseppe Molteni propose dans *Il Corriere d'informazione* une recension de *La contemplazione del disordine*, le testament spirituel de Silvio Benco (1874-1949), dans

¹⁹ Francesco Flora, « Responsabilità delle lettere », *La Nuova Europa*, II, 3, 21 janvier 1945, p. 5. « Rilasciatezza morale ».

²⁰ *Ibidem*. « A noi spetta un compito di chiarezza essenziale nei principii e nelle azioni ; eredi come siamo della civiltà classica che troppo si è oscurata nel mondo, dobbiamo instaurare un equilibrio tutto umano tra il pensiero e l'azione ».

²¹ *Ibidem*. « Materialisti e irrazionalisti più disumani ».

²² *Ibidem*. « Converrà scevrare [...] quelle correnti di corruzione e decadenza che, mentre a parole si oppongono alle dottrine [...] dominanti, di fatto vivono la stessa temperie istintiva, arbitraria, irrazionale ».

²³ Cf. *ibidem* : « Né André Gide ebbe nome veramente per gli aurei riposi della sua arte illustre, fra tanta polemica ; ma per quella polemica, appunto, per certo immoralismo morboso, che d'ogni uomo secondava non la mente ma la voglia ferina. Svalutando i termini della ragione della civiltà Gide ha potuto augurarsi una tabula rasa, uno stato di natura che uscendo da un mito fantastico e diventando realtà si rivelerebbe un proposito mostruoso ».

²⁴ *Ibidem*. « Tutte queste teorie immoralistiche o irrazionali sono impotenti contro le teorie della violenza e dell'arbitrio, anche se a parole le contrastano, perché recidono alla base le proprie forze, rinnegando la ragione ».

lequel l'auteur réfléchit sur les derniers cinquante ans de la vie européenne. Benco interprète le XIX^e siècle comme le prélude des bouleversements du XX^e, notamment dans le monde de la culture : « Ibsen et Tolstoï, Stirner et Sorel, Picasso et, surtout, Nietzsche sont les semeurs de ce qui aurait dû être l'ordre nouveau et sera, au contraire, le désordre présent²⁵ ». Tous ces auteurs seraient l'expression d'une attitude impérialiste qui, « au lieu qu'ouvrir les yeux à l'humanité, semble accélérer le processus de dissolution²⁶ » et conduit à la Première Guerre ; dans l'entre-deux-guerres, cette tendance au « désordre idéologique » se renouvellerait, jusqu'à peut amener à un nouveau conflit : « freudisme, érotisme, futurisme, existentialisme sont les courants impétueux de l'époque : Proust, Joyce, Kafka, Lawrence, Gide, Le Corbusier sont les nouveaux astres du monde intellectuel²⁷ ». D'après Molteni, qui retourne sur les propos de Benco, Gide fait partie de cette deuxième vague de désordre.

Nous pouvons rapprocher à cette critique celle d'un lecteur gidien de longue date, Giovanni Papini, qui, en novembre 1946, présente de façon peu flatteuse « sept vétérans du dix-neuvième siècle encore vivants [...] responsables, en partie du moins, du désordre des esprits qui fut une des causes des catastrophes du XX^e siècle²⁸ ». Il donne les portraits de Bernard Shaw, Knut Hamson, Maurice Maeterlinck, Ivanov, Claudel, Gandhi et Gide. D'après Papini, « Gide n'est pas un poète, mais seulement un artiste raffiné et charmant, qui s'est nourri de tous les sucs et de tous les poisons de la décadence romantique [...] en proie à toutes les tentations, diaboliques aussi bien qu'angéliques²⁹ » et, dans son incapacité de choisir, « il refuse obstinément de s'engager³⁰ ». Papini reprend ici des thématiques de la critique de l'entre-deux-guerres, mais en les adaptant à la perspective large et historiquement engagée de l'après-guerre.

La « faiblesse décadente », source de désordre, que ces auteurs mettent en valeur chez Gide est étroitement au « refus de s'engager » de la part de Gide ; c'est aspect, n'est que

²⁵ Giuseppe Molteni, « Qualcuno riflette sulle rovine », *Il Corriere d'informazione*, II, 179, 31 juillet-1 août 1946, p. 3. « Ibsen e Tolstoi, Stirner e Sorel, Picasso e, soprattutto, Nietzsche sono i seminatori di quello che dovrebbe essere l'ordine nuovo e sarà invece il presente disordine ».

²⁶ *Ibidem*. « Anziché far rinsavire l'umanità sembra accelerare il suo processo di disgregazione ».

²⁷ *Ibidem*. « Freudismo, erotismo, futurismo, esistenzialismo sono le correnti impetuose del tempo: Proust, Joyce, Kafka, Lawrence, Gide, Le Corbusier sono i nuovi astri del mondo intellettuale ».

²⁸ Giovanni Papini, « I sette vecchioni », *Il Sabato del Lombardo*, I, 1, 30 novembre 1946, p. 1-2, cité in Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide, op. cit.*, p. 77-83. L'article paraîtra à nouveau en décembre 1947, après l'obtention du Prix Nobel, dans *Il Messaggero*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

l'autre visage de l'incapacité de choisir que les critiques avaient remarqué au cours de l'entre-deux-guerres.

3.2.2. Le refus de l'engagement

Les écrivains ressentent le besoin de s'engager dans la reconstruction et dans le renouveau de la société comme ils s'étaient engagés dans le combat. Le désordre existentiel de Gide se traduit dans un manque d'engagement vis-à-vis d'un monde frappé par la catastrophe. La soumission de Gide à cette inquiétude qui lui empêche l'action, par exemple, est au centre des critiques qui accueillent les traductions des *Faux-monnayeurs* et *Si le grain ne meurt*. D'après Giovanni Croci³¹, Gide, tout en prétendant de libérer l'homme, le soumet en réalité à la loi des instincts. Nino Badano, en revanche, dans les pages de *Il Popolo nuovo*, ne met pas en question le « désordre » qui anime la vie de Gide, mais le fait que, pour le suivre, Gide oublie sa responsabilité dans l'actualité³². Comme Antoine Fongaro l'observe, « à partir de 1945 et pendant au moins la durée d'une génération, tout écrivain prétend apporter un message, et tout le monde exige un message ; or, le message de Gide a été l'anti-message : "jette mon livre"³³ ».

Cette posture de Gide est perçue comme refus de ses responsabilités : la multiplicité de ses opinions et de ses positions ne lui permettrait pas de choisir une direction précise. Le manque d'engagement de Gide serait donc le fruit de son ambiguïté, aussi au niveau moral. Une fois le conflit terminé, l'épuration entre également en jeu : les échos du débat français dépassent les frontières et suscitent les réactions des Italiens. Giovanni Dacre, en 1945, dans la revue romaine *Domenica*, propose un dytique consacré à l'engagement de la littérature. Il analyse la situation de la littérature française après la guerre et le processus d'épuration, douloureux, mais nécessaire³⁴. Ensuite, il décrit les positions de différents écrivains français face à l'occupation et, ensuite, à la libération ; il cite Gide en tant qu'exemple d'un écrivain qui a ignoré les événements ; il s'est renfermé « dans une

³¹ Cf. Giovanni Croci, « Gide o la maschera della sincerità », *Letture*, II, 10, octobre 1947, p. 313-317.

³² Cf. Nino Badano, « Scontentezza di Gide », *Il Popolo nuovo*, III, 252, 28 octobre 1947, p. 3.

³³ Antoine Fongaro, *Bibliographie de Gide en Italie*, op. cit., p. 43.

³⁴ Cf. Giovanni Dacre, « Scrittori francesi alla sbarra », *Domenica*, II, 7, 18 février 1945, p. 1 et 4. En rendant compte du débat en cours au-delà des frontières, Dacre reporte la position de Massis, qui voit dans la littérature de Gide une fuite de la réalité.

attitude de supériorité impassible³⁵ », car « dans le fond de soi-même reste inaccessible à un jugement sur la contingence³⁶ ». Pour cette raison, d'après Dacre, « il a implacablement ignoré les événements³⁷ ». Ennio Francia, dans son profil de Gide dans le journal conservateur *Il Popolo*, en 1947³⁸, souligne l'égoïsme de Gide, et stigmatise sa lâcheté dans le fait de ne pas agir et laisser les autres choisir à sa place.

Lorsque Gide refuse de prendre part au Congrès de Genève du 4 septembre 1946 sur l'esprit européen, Indro Montanelli le remarque avec désapprobation. Il souligne, parmi les désistements, le nom de Benedetto Croce, qui a envoyé Francesco Flora à sa place, et celui de Gide. Il commente avec malveillance cette absence, incompréhensible dans un moment aussi délicat : « Croce, on le comprend. L'âge avancé empêchait l'ancien Maître [...] de faire le voyage. Mais on comprend moins Gide, qui a refusé poliment, ou Ortega y Grasset [...] “Voilà des clercs qui trahissent”, s'est exclamé apparemment Benda³⁹ à leurs égards⁴⁰ ».

³⁵ Giovanni Dacre, « Le lettere francesi dopo la liberazione. Gide, Valéry, Benda, Maritain, Massis o la voce dei Maestri », *Domenica*, II, 8, 25 février 1945, p. 4. « In un atteggiamento di superiorità impassibile ».

³⁶ *Ibidem*. « Nella parte più segreta di sé stesso rimane irrimediabilmente chiuso ad un giudizio sulla contigenza ».

³⁷ *Ibidem*. « Ha implacabilmente ignorato gli eventi ».

³⁸ Cf. Ennio Francia, « Gide e noi », *Il Popolo*, IV, 293, 14 décembre 1947, p. 3.

³⁹ Julien Benda avait publié en 1927 *La trahison des clercs*, un texte dans lequel il dénonçait « la tendance à l'action » de la classe intellectuelle, qui avait abandonné le monde des valeurs, de la justice et de l'abstraction pour entrer dans la lutte politique. Le livre est republié en 1946, avec une préface qui explique l'évolution de sa pensée : « Depuis vingt ans qu'a paru l'ouvrage que je réédite aujourd'hui, la thèse que j'y soutenais – à savoir que les hommes dont la fonction est de défendre les valeurs éternelles et désintéressées, comme la justice et la raison, et que j'appelle les clercs, ont trahi cette fonction au profit d'intérêts pratiques – m'apparaît [...] n'avoir rien perdu de sa vérité, bien au contraire. Toutefois l'objet au profit duquel les clercs consommaient alors leur trahison avait été surtout la nation ; éminemment, en France, avec Barrès et Maurras. Aujourd'hui c'est pour de tout autres mobiles qu'ils s'y livrent, l'ayant même fait en France – avec la “collaboration” – en trahissant expressément leur patrie ».

⁴⁰ Indro Montanelli, « Lo spirito europeo ha 57 anni », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXI, 102, 5 septembre 1946, p. 1. « Croce, si capisce. L'età impediva al vecchio Maestro [...] di affrontare il viaggio. Ma un po' meno si capisce per Gide, che ha opposto un cortese rifiuto; e per Ortega y Grasset [...] “Voilà des clercs qui trahissent” ci dicono che ha esclamato Benda al loro indirizzo ». On rappelle que Croce n'est que trois ans plus âgé de Gide. En ce qui concerne les contenus du Congrès, Montanelli nous propose, comme avant la guerre, l'opposition entre l'esprit français et l'esprit italien : il décrit le discours de Benda comme un discours de division, alors que le discours de l'italien Flora se configure comme un discours sain, plein d'espoir et d'ouverture au futur.

3.2.3. L'autobiographisme en tant que forme d'individualisme

Sur le plan esthétique, on reproche à Gide son autobiographisme, considéré comme une expression d'individualisme. Après la guerre, les écrivains envisagent plutôt de revenir vers une narration objective, qui s'intéresse à la réalité extérieure plus qu'à la vie de l'auteur. De cette perspective, ils reprochent à Gide une proximité avec la décadence et le romantisme. Arrigo Cajumi, par exemple, cite Gide en commentant la parution en italien des *Essais* de Thomas Mann. D'après le critique, Mann est proche du classicisme mais, en même temps, il est influencé par le romantisme et, surtout, par la décadence Fin de siècle : une attitude proche de celle de Gide.

L'écrivain qui lui rassemble le plus, parmi ses contemporains, est André Gide, à la différence que le français est très inférieur à Mann en matière de puissance représentative [...], mais peut-être plus pénétrant dans l'analyse. En tout cas, de livres comme *L'Immoraliste* et *La mort à Venise* naissent d'une même matrice, témoignent des mêmes inquiétudes et insatisfactions, et tendent, disons-le, au même emportement anormal. Thomas Mann, qui était aussi attiré par la psychologie trouble de l'adolescence, cependant cédait moins que Gide à l'égoïsme, élargissait volontiers son regard sur les grandes fresques des *Buddenbrook* et de la *Montagne magique*. Il a toujours eu un talent de constructeur, une structure de narrateur que Gide n'a jamais possédé ; et un sens de la composition et du style propre de la grande littérature bourgeoise [...]. Entre Gide et Goethe : voici les pôles autour desquels tourne Thomas Mann : son désir du classicisme, l'attraction que le romantisme exerce sur lui, sont évidents⁴¹.

Gide est décrit comme égocentrique, proche du romantisme : nous sommes passés d'un jugement politique à un jugement esthétique, mais les deux sont le fruit des mêmes tensions. Les écrivains, en ressentant la nécessité de travailler à une littérature qui puisse prendre ses responsabilités dans la société, refusent l'inquiétude de l'homme contemporain et l'angoisse existentielle. L'abus du mot « problème » est au centre d'un article ironique de Pietro Pancrazi, qui souhaite mettre en valeur les écrivains classiques

⁴¹ Arrigo Cajumi, « Saggi di Thomas Mann », *La Nuova Stampa*, II, 179, 1^{er} août 1946, p. 3. « Lo scrittore che più gli assomiglia, fra i suoi contemporanei, è André Gide, con la differenza che il francese è assai inferiore a lui come potenza rappresentativa [...] ma forse più penetrante nell'analisi. Comunque, libri come *L'Immoralista* e *La morte a Venezia* nascono da una stessa matrice, testimoniano delle identiche inquietudini e insoddisfazioni, e tendono, diciamo pure, verso uno stesso sfogo anormale. Thomas Mann, che era egualmente attirato dalla torbida psicologia dell'adolescenza [...] tuttavia inclinava meno all'egocentrismo gidiiano, volentieri lasciava spaziare il suo sguardo sui grandi affreschi dei *Buddenbrook* e della *Montagna incantata*. C'è sempre stato in lui un talento di costruttore, un'ossatura di narratore che Gide non ha mai posseduto; ancora un senso della composizione e dello stile proprio alla grande letteratura borghese [...] Fra Gide e Goethe : ecco i poli intorno a cui Thomas Mann gira: il suo desiderio del classicismo, l'attrazione che il romanticismo esercita su di lui, erano palesi ».

par rapport aux romantiques ; Gide est cité parmi ces derniers. Pancrazi décrit l'homme, et notamment l'écrivain, contemporain comme une figure problématique au sens d'angoissée, une condition qu'il fait remonter à la fin du XIX^e siècle ; avant la Première Guerre « fut, pour les problèmes, la période classique⁴² » dans lequel on posait des problèmes mais on formulait également des solutions. Entre les deux guerres, il y a eu « la période romantique⁴³ » des problèmes, où on assiste à la « indépendance croissante des problèmes par rapport à leur solution⁴⁴ ». Pour les auteurs de cette période, les problèmes ont une valeur en soi, ils sont « une source d'excitation et d'inquiétude de l'intelligence⁴⁵ ». Il affirme également que « l'homme problématique et romantique⁴⁶ » tend à mépriser les écrivains classiques, il les considère des ingénus « qui ne sont pas encore initiés aux problèmes⁴⁷ ». Pancrazi plaide en la défense de ces derniers cas « un classique, avec sa plénitude, avec sa rationalité, porte en soi, déjà débattus et résolus, la plupart de ces problèmes qui agitent encore les romantiques [...] Guichardin et Machiavel, par exemple, sont problématiques d'une façon plus positive que Huxley ; et Manzoni plus que Gide⁴⁸ ». Dans ce texte enjoué, marqué par l'exigence d'équilibre qui caractérise l'après-guerre, Pancrazi condamne la tendance à l'angoisse gratuite et au solipsisme et affirme que Gide en fait partie. Il attribue à Gide des caractères romantiques ou décadents, à l'opposé de l'équilibre néoclassique que Pancrazi préfère. L'évolution du monde littéraire vers le sérieux et une poétique réaliste est également démontrée par les formes de la critique littéraire elle-même, qui s'oppose désormais à la critique subjectiviste : en lisant *Dostoïevski* de Gide, par exemple, Giuseppe Faggin, affirme : « l'exégèse impressionniste de Gide nous semble à la fois épidermique, fausse, approximative, bien que toujours sincère et sympathique⁴⁹ ».

⁴² Pietro Pancrazi, « Troppi problemi », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXI, 111, 15 septembre 1946, p. 3. « Fu, per i problemi, il periodo classico ».

⁴³ *Ibidem*. « Il periodo romantico ».

⁴⁴ *Ibidem*. « Crescente indipendenza dei problemi dalla loro soluzione ».

⁴⁵ *Ibidem*. « Eccitamento o inquietudine dell'intelligenza ».

⁴⁶ *Ibidem*. « L'uomo problematico e romantico ».

⁴⁷ *Ibidem*. « Non ancora iniziati ai problemi ».

⁴⁸ *Ibidem*. « Un classico, in quella sua pienezza, in quel suo colmo di ragione, porta già dibattuti e risolti molti di quei problemi che nei romantici ancora stridono [...] il Guicciardini e il Macchiavelli, per esempio, sono più positivamente problematici di Huxley; e il Manzoni più di Gide ».

⁴⁹ Giuseppe Faggin, « André Gide : Dostoïewski », *Paideia*, II, 6, novembre-décembre 1947, p. 321-322. « L'esegesi impressionistica del Gide ci appare ora epidermica, ora falsa, ora approssimativa, benché sempre vivamente sincera e simpatica ».

3.3. Gide engagé, maître, anticonformiste

En parallèle à cette lecture, une partie des écrivains, notamment des jeunes, proposent une vision de Gide diamétralement opposée. Ces auteurs, après tant d'années de domination de la part du régime fasciste, regardent à la France et, plus particulièrement, à Gide comme à un phare de résistance intellectuelle.

Si l'attitude de Gide vis-à-vis des dictatures pouvait au début susciter des perplexités, l'écrivain revient vite sur ses positions et, « de la fin de l'année 1941 jusqu'à la Libération, Gide tente systématiquement de dissimuler ses déclarations contestables ou ambiguës des premiers mois de la guerre⁵⁰ ». Par les remaniements qu'il apporte à ses déclarations, « Gide crée l'impression que sa pensée a suivi une trajectoire sans détour, depuis l'inévitable défaitisme jusqu'à un patriotisme convenable⁵¹ ». Cette évolution rend Gide un point de référence pour le front qui lutte pour la liberté⁵². Pour les Italiens antifascistes, la littérature française et, plus particulièrement, André Gide représente, en ces temps sombres, un modèle d'ouverture d'esprit et de liberté intellectuelle, une idéale alliance supranationale des lettres. Ils défendent Gide des accusations de désintérêt vis-à-vis de la réalité historique, en mettant en valeur, au contraire, l'engagement moral de ses œuvres.

3.3.1. Père et frère des jeunes Européens

En juin 1944, Alda Croce donne un compte rendu du volume de Gide *Attendu que...* dans la revue *Aretusa*. En résumant les réflexions de l'auteur sur l'engagement de la littérature et sur la critique, Alda Croce relève que « l'esprit qui préside à ces écrits de

⁵⁰ Jocelyn Van Tuyl, *André Gide et la Seconde Guerre mondiale*, op. cit., p. 7.

⁵¹ *Ibid.*, p. 62.

⁵² Un exemple de l'intérêt démontré par la presse française libre pour l'opinion de Gide est l'affaire de la parution de « La délivrance de Tunis », détaillée par Pierre Masson (Cf. « Gide 43-44 ou Du danger de publier son journal en temps de guerre. 1^{er} épisode : les textes qui échappent », *BAAG* 168, octobre 2010, p. 469-471) à l'aide d'un *memorandum* écrit par Gide lui-même en 1944. En août 1943, Gide donne un court texte concernant le combat de Tunis (?) à une revue francophone de Beyrouth ; de là, le texte, que Gide ne souhaiterait pas diffuser ultérieurement, passe dans d'autres revues du monde libre, jusqu'à être traduit en anglais pour le public américain ; retourné via la presse anglaise de ce côté de l'océan, il est ensuite retraduit en français pour l'édition algérienne de *Combat*. Le succès de ce texte, qui à l'insu et avec le désagrément de Gide traverse le monde entier, étonne vivement l'auteur : « Je n'ai rien écrit de plus plat ; et jamais aucun texte de moi n'a rencontré pareil accueil ; il ne reste plus qu'à le servir dans les *Morceaux choisis* pour lycées! (*Ibid.*, p. 471.) ». Les vicissitudes éditoriales des textes de Gide pendant la guerre nous démontrent le grand intérêt que ces écrits suscitaient auprès du monde intellectuel libre de la domination nazi-fasciste.

Gide est celui d'une oisiveté mentale laborieuse⁵³ », une attitude qui appartient à l'écriture journalistique⁵⁴. Alda Croce précise, cependant, qu'il s'agit d'une oisiveté apparente, forcée par le contexte, qui cache, en revanche une profonde présence dans l'histoire, un profond engagement face aux événements historiques. D'après Alda Croce, les écrits de Gide manifestent sa réflexion pour la renaissance intellectuelle de l'Europe, qui consiste dans le triomphe de l'esprit français : « dans la sobriété même de sa recherche, dans son besoin de précision et de clarté spirituelle jusque dans les détails, nous retrouvons, implicite, la confiance dans le salut de la France par le fait de l'esprit français⁵⁵ ». En 1945, la voix éminente de Carlo Bo répondra aux détracteurs de Gide en démentant sa compromission avec les totalitarismes : d'après Bo, Gide avait été, au contraire, le seul maître des esprits libres dans un monde dominé par la haine et la violence et il avait défendu le concept de patrie lors de la dévastation de son Pays⁵⁶.

Dans la lecture des jeunes européenistes, Gide joue un rôle de guide en tant que représentant de l'esprit français, mais aussi en raison de son actualité, de sa capacité de communiquer avec les nouvelles générations. Son nom est souvent associé à celui de Benedetto Croce et de Thomas Mann, dans une sorte de triptyque de la défense intellectuelle de la liberté⁵⁷ ; cependant, les auteurs remarquent chez Gide des caractères d'actualité plus évidents par rapport aux autres auteurs. Dans *Mercurio*, par exemple,

⁵³ Alda Croce, « Rassegne. André Gide, Attendu que... », *Aretusa*, I, 2, mai-juin 1944, p. 126. « Lo spirito che presiede a questi scritti del Gide è quello di un mentale ozio-operoso ».

⁵⁴ Cf. *ibid.*, p. 126-127 : « È la forma mentis, l'abitudine del diarista che si interroga, si risponde e passa oltre; intento, nel suo risolvere problemi, al principale problema che è di chiarirsi a se stesso, animato da un gusto della chiarezza che lo volge alla difesa del buon senso. In un pensare che è confessione intima, suprema aspirazione è la buona fede e questa tende al buon senso e vi si identifica. Non ci si deve ingannare però ; è un buon senso di reazione, la semplicità di chi rifugge dalle vie tortuose dell'intelligenza cui sarebbe incline ».

⁵⁵ Cf. *ibid.*, p. 128 : « Questo è, in parte, il contenuto del volume. Ma qual è l'anima di questi scritti (che, pubblicati sotto la dominazione tedesca, non potevano uscire dai limiti letterari), il sentimento morale, politico, nazionale di Gide in questa crisi della sua patria? È, implicita nella stessa pacatezza di ricerca, nel bisogno di precisione e di chiarezza spirituale anche nel particolare, la fiducia che la salvezza della Francia non mancherà per opera dello spirito francese, approfondito è risanato, nelle " sue qualità fondamentali dell'individualismo e della critica"; e così queste sue ricerche sono più calme e pazienti, nel bisogno di risanamento e di una salvezza prima di tutto intellettuale ».

⁵⁶ Cf. Carlo Bo, « Una vecchia lezione », *Costume*, I, 3, 15 juillet 1945, p. 18-19.

⁵⁷ Thomas Mann lui-même, d'ailleurs, évoque cette proximité, lors de l'attribution de son Prix Nobel de la littérature. Il cite Gide parmi les trois écrivains européens vivants les plus importants, avec Shaw et lui-même. Un article de Edilio Rusconi rend compte au public italien de ces déclarations, cf. Edilio Rusconi, « Incontro con Thomas Mann », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXII, 31 juillet 1947, p. 3.

Fabrizio Sarzani analyse les dégâts du fascisme sur la génération née au cours de la Première Guerre : l'encadrement militaire exaspéré qui concernait les jeunes de leur plus jeune âge et les limitations culturelles imposées ne pouvaient qu'influencer de façon majeure la condition des individus qui ont grandi sous la domination de régimes totalitaires. Sarzani parcourt les textes qui, entre les deux guerres, avaient dénoncé cette situation, notamment les différents écrits de Benedetto Croce et l'*Avertissement à l'Europe* de Thomas Mann ; en comparaison avec ces deux auteurs, il souligne l'attitude de Gide, qui ne souhaitait pas proposer des dogmes mais, en revanche, établir un débat avec les jeunes générations :

À quel point était différent le regard sur la jeunesse d'un autre écrivain illustre, André Gide, en 1922! C'est-à-dire au moment même où l'idéologie de la violence fasciste se concrétisait dans la dictature. Au contraire de Croce et de Mann, qui invitaient les hommes mûrs à veiller sur la « floraison » avec l'attention de la sagesse, Gide voit en la jeunesse seulement la vérité⁵⁸.

Sarzani traduit en italien un passage des *Feuillets* parus dans *La NRF* en 1922⁵⁹ où Gide fait l'éloge de la jeunesse et de ses possibilités ; sur les pas de Gide, il est maintenant nécessaire d'écouter la génération présente : « Dans la beauté de la nouvelle floraison, saurons-nous retrouver le parfum de la poésie qui s'est éteinte?⁶⁰ ». Gide devient l'exemple de cette floraison, le premier à avoir cru dans les possibilités des jeunes générations, même à une époque sombre et sans espoir.

Comme Sarzani, d'autres jeunes écrivains soulignent l'actualité de Gide, qu'ils considèrent non seulement comme « un père », un guide, mais également comme « un frère », un compagnon de route. Giacomo Debenedetti, en saluant la parution de *Pages de Journal*, affirme que « si revoir l'homme est émouvant, interroger le maître est le plus

⁵⁸ Fabrizio Sarzani, « Croce, Mann, Gide e la sventurata generazione », *Mercurio*, I, 3, novembre 1944, p. 121. « Ma quanto diversamente, un altro illustre scrittore, André Gide, guardava alla giovinezza nel 1922! Cioè al momento in cui l'ideologia della violenza fascista si materializzava nella tirannide. Al contrario di Croce e di Mann, che invitano gli uomini maturi a vigilare sulla "fioritura" con l'affetto della saggezza, Gide vede nella gioventù soltanto la verità ».

⁵⁹ *La Nouvelle revue française* 102, 1^{er} mars 1922, p. 318-321.

⁶⁰ Fabrizio Sarzani, « Croce, Mann, Gide e la sventurata generazione », *Mercurio*, I, 3, novembre 1944, p. 122. « Nella bellezza della nuova fioritura sapremo noi ritrovare il profumo della spenta poesia? ».

urgent⁶¹ ». Comme Sarzani, il rapproche et, en même temps, oppose Gide à Croce et à Mann. En exerçant leur rôle de maîtres de l'esprit européen, ces deux derniers auteurs « marquent d'abord, scrupuleusement, le lieu spirituel duquel ils nous parlent. Et cet endroit [...] prend la forme d'un professorat⁶² ». Tout en reconnaissant la valeur humaine des deux auteurs, Debenedetti observe que leurs propos ont le but d'instruire, d'expliquer un parcours déjà accompli, alors qu'avec Gide il est possible d'échanger et de construire un parcours en évolution.

Gide, au contraire, qui tout de même a créé les mots les plus fins et charmants de la littérature moderne, demeure une présence. [...] Les deux autres se présentent à nous comme des pères. Gide, au contraire, se présente aussi comme un frère [...] cette coexistence de deux saisons de la vie différentes et incompatibles, cette sorte d'ubiquité temporelle [...] compose son étrange capacité de persuasion, sa séduction difficile et inépuisable, son magnétisme⁶³.

La coprésence des deux âges chez Gide, en même temps père et frère de la jeune génération, et sa capacité de parler sur un pied d'égalité augmentent son prestige en tant que maître ; Debenedetti signale l'incompréhension de ce caractère de la part d'autres écrivains français plus « dogmatiques » (Debenedetti cite par exemple Massis) et, en revanche, la sympathie des jeunes, dont Malraux. Ce passage de Debenedetti est repris explicitement par Jacopo D'Arca, qui observe la présence de cette double identité de Gide, père et frère, dans le final d'*Œdipe* : comme Gide est capable d'écouter les jeunes, le protagoniste de la pièce écoute, sans être vu, le dialogue de ses quatre fils.

Gide doit être appelé « maître », et consentirait à cet appellatif, uniquement pour la raison que – seul parmi nos contemporains – il est digne de rester sur le devant de la scène pour écouter, sans être vu, sans indiscretion, les idées, les aspirations, les faiblesses de ses fils : de ses « élèves » qui, dans l'esprit, ont le même âge que lui⁶⁴.

⁶¹ Giacomo Debenedetti, « Gide ritrovato », *La Nuova Europa*, I, 3, 24 décembre 1944, p. 8. « Se rivedere l'uomo è commovente, interrogare il maestro è subito urgente ».

⁶² *Ibidem*. « Segnano subito, scrupolosamente il luogo spirituale donde ci parlano. E in quel luogo [...] si disegna la sagoma di una cattedra ».

⁶³ *Ibidem*. « Gide, invece, che pure ha inventato le più belle e fasciose parole della letteratura moderna, rimane una presenza. [...] quelli ci appaiono come padri. Gide invece ci si presenta anche come un fratello [...] questa simultaneità di due diverse e incompatibili stagioni della vita, questa specie di ubiquità nel tempo [...] forma la sua strana persuasività, la sua ardua e inesauribile seduzione, il suo magnetismo ».

⁶⁴ Jacopo D'Arca, « Teatro di André Gide », *La Fiera letteraria*, I, 31, 7 novembre 1946, p. 7. « Gide va chiamato e consentirebbe a farsi chiamare "maestro" solo in quanto egli è degno – unico tra i nostri contemporanei – di starsene al proscenio ad ascoltare non visto, senza indiscrezione, le idee, le aspirazioni, le debolezze dei propri figli : dei propri "allievi" spiritualmente suoi coetanei ».

La coexistence d'un côté adolescent, visible dans les élans passionnés et anarchistes, et un côté adulte, intelligent et moraliste, chez Gide est à la base de son attitude pédagogique : le Gide adulte prend sur soi la responsabilité de l'adolescent, le justifie. Debenedetti souligne que, si « peut-être, une telle simultanité, dans l'homme, de deux générations est justement la maladie du siècle ou, comme on le dit, sa névrose⁶⁵ », Gide trouve une solution à la névrose et la partage avec ses contemporains.

Contrairement aux autres, il est conscient d'héberger en lui-même un adolescent. Et à chaque fois qu'il teste une nouvelle manière de cohabiter avec lui, il essaie de tracer un modèle qui puisse servir également aux autres. Cette volonté pédagogique fait de lui, homme tout-conscient, un directeur de conscience⁶⁶.

L'attitude pédagogique de Gide dériverait de la coprésence, chez lui, de la conscience vive de différents âges de la vie : cette conscience lui permet de communiquer avec les jeunes, de devenir un maître tout en demeurant actuel et « contemporain » de ses lecteurs.

3.3.2. Un anticonformiste dans une « époque terriblement pour adultes »

En élargissant le regard, dans le même article que nous venons de citer, Debenedetti reconduit l'efficacité pédagogique de Gide à son « être de dialogue », à sa présumée « ambiguïté » : en refusant de proposer un choix, Gide laisse la place à toutes les possibilités, parmi lesquelles chacun peut choisir. Contrairement aux critiques qui pointent du doigt l'inopportunité de l'ambiguïté gidienne, Debenedetti remarque que Gide, au contraire, a su conjuguer son attitude avec les conditions de l'époque contemporaine.

La période dans laquelle nous vivons se présente désormais comme une époque terriblement pour adultes, et même pour des adultes très formés. Une confrontation avec Gide devient de plus en plus passionnante. Disons tout de suite que Gide a réussi

⁶⁵ Giacomo Debenedetti, « Gide ritrovato », *La Nuova Europa*, I, 3, 24 décembre 1944, p. 8. « Forse, una tale simultaneità, nell'uomo, di due generazioni è proprio la malattia del secolo o, come dicono, la sua nevrosi ».

⁶⁶ *Ibidem*. « La sua differenza dagli altri è che lui sa di avere dentro di sé l'adolescente. E ogni volta che sperimenta una nuova maniera di convivere, tenta di costituirne un modello, a servizio anche degli altri. È questa volontà pedagogica che di lui, uomo tutto consapevole, fa un direttore di coscienza ».

l'épreuve, sans renoncer à soi-même : sans en trahir la physionomie, il a réussi à accorder son destin aux exigences du moment⁶⁷.

En rendant compte d'*Attendu que...* Debenedetti salue l'attitude critique de Gide qui s'oppose au conformisme de la division entre les champs idéologiques, à tout acte de foi, à la tendance à l'« abêtissez-vous » qui se répand dans le monde libéré⁶⁸. Dans un cadre de débat sur la responsabilité des écrivains et sur le rôle de la littérature, Debenedetti défend l'actualité et l'engagement de Gide, l'importance du doute et de la complexité. Cette même mise en valeur de l'anticonformisme de Gide est à retrouver dans les mots de Enrico Terracini qui, en proposant ses souvenirs d'Alger dans les pages de *La Fiera letteraria* en 1946, suggère une vision de Gide presque identique.

Il est le frère et le père de nous tous ; par conséquent, sa présence quotidienne nous invite, tout au long de la journée, à définir les termes précis de notre personnalité. Cette dernière souhaite se libérer des liens de toute église, afin de trouver, dans une libre conscience, toutes les possibilités d'être un homme ni soumis ni esclave, ni anarchiste ni en révolte, un homme libre, déterminé à affronter la condamnation suprême de la part des bien-pensants⁶⁹.

Un homme libre, capable de choisir en faisant confiance sur sa propre conscience, sans de conditionnements extérieurs : cette vision de Gide est évidemment contraire au contexte idéologisé de l'après-guerre. Alessandro Pellegrini retourne sur cette thématique en 1947 ; lors d'un entretien, en parlant de religion, Gide a affirmé : « comment va-t-on sauver le droit à la critique, la nécessité de l'hérésie, aussi la vie de ceux qui ne seraient

⁶⁷ *Ibidem*. « Il periodo in cui viviamo si presenta ormai come un'epoca terribilmente per adulti, anzi per adulti formatissimi. Un confronto con Gide diventa più che mai appassionante. Diciamo subito che egli ha superato la prova, senza rinunciare a se stesso: è riuscito a far sì che il suo destino rispondesse alle esigenze del momento, senza di quel destino tradire la fisionomia ».

⁶⁸ *Cf. ibidem* : « Si dirà che un simile atteggiamento può essere lecito soltanto a uno come Gide : la cui sola presenza, in un campo o nell'altro, vale già come una testimonianza. Verissimo. Ma oggi siamo a un punto che ogni "fede" pare esigere un *abetissez-vous*. Il libro di Gide [...] rimane come una protesta contro quell'*abetissez-vous*: tanto più persuasiva in quanto la sincerità ed efficacia ed entusiasmo combattivo di quella fede non ne risultano fiaccati ».

⁶⁹ Enrico Terracini, « L'ultimo Gide visto e letto. I. In Algeria », *La Fiera letteraria*, I, 27, 10 ottobre 1946, p. 5. « Egli è il fratello e il padre di tutti noi, per cui la sua quotidiana presenza ci invita, lungo le ore della giornata, a stabilire i precisi termini del nostro io, che vuole liberarsi dai legami di tutte le chiese, per individuare in una libera coscienza tutto quanto è possibile per essere uomo, non succube né schiavo, non anarchico né in rivolta, un uomo libero, deciso ad affrontare la suprema condanna da parte dell'incomprensione umana dei ben pensanti ».

pas d'accord avec une société qui prétendrait de [...] nier toute loi sauf la sienne?⁷⁰ ». Pellegrini remarque que Gide se situe dans une position de contestation par rapport à la pensée unique, qu'il défend le respect d'une loi morale supérieure aux lois contingentes, dans la conviction que tout le monde a le droit à la divergence. L'interviewer sollicite alors Gide à répondre aux accusations d'individualisme ; ce à quoi l'écrivain répond sèchement : « Je ne suis pas important! L'individu n'est pas important dans une grande crise sociale! Mais aujourd'hui la personne humaine est en danger, la dignité de la personne...⁷¹ ». Pellegrini met en relief la valeur morale des œuvres de Gide, qui consiste dans la mise en relief de ses contradictions, dont Gide montre une pleine conscience : « lorsqu'une fois je lui ai dit qu'il devait bien essayer une synthèse par-delà des contradictions [...] il m'a répondu qu'il pensait, au contraire, de devoir éviter la synthèse et accepter la contradiction⁷² ».

Tous ces critiques défendent Gide des accusations de désengagement et, ensuite, d'individualisme. Ils portent à l'attention du public la réflexion morale qui traverse l'œuvre de l'écrivain français, ainsi que sa valeur pédagogique qui est le fruit de sa complexité.

3.3.3. La valeur universelle de l'autobiographisme

Au niveau de la critique plus spécifiquement littéraire, la lecture de Gide que nous venons de tracer se traduit dans une mise en valeur de son style classique, de ses contenus humanistes et, surtout, de la valeur universelle de sa narration autobiographique. Écrites dans une langue sobre, dans un style équilibré⁷³ et, en même temps, traversées par les

⁷⁰ Alessandro Pellegrini, « Visita ad André Gide. L'ultimo grande testimone », *La Fiera letteraria*, II, 15, 10 avril 1947, p. 11. « Certamente non credo a problemi religiosi astratti dalla realtà sociale. Ma come salveremo il diritto di critica, la necessità dell'eresia, anche la vita di chi non sia d'accordo con una società che pretenderebbe di [...] negare qualsiasi legge oltre la propria? ».

⁷¹ *Ibidem*. « Che cosa importa di me! E che cosa importa l'individuo singolo in una grande crisi sociale! Ma oggi è in pericolo la persona umana, la dignità della persona... ».

⁷² Alessandro Pellegrini, « Incontri con Gide », *La Nuova Europa*, II, 44, 4 novembre 1945, p. 6. « Quando una volta gli dissi che doveva pur tentare una sintesi al di là delle contraddizioni [...] mi rispose che riteneva anzi di dover evitare la sintesi e accettare la contraddizione ».

⁷³ Cf. par exemple Jacopo D'Arca, « Teatro di André Gide », *La Fiera letteraria*, I, 31, 7 novembre 1946, p. 7. Il explique le classicisme formel de Gide en commentant la parution de la première traduction du *Théâtre*. Du point de vue esthétique, le théâtre de Gide est écrit dans une langue sobre, sans excès,

préoccupations morales de l'auteur, les œuvres de Gide démontrent leur engagement, car elles sont marquées par la recherche de la vérité.

La multiplicité des intérêts de Gide n'est pas lue comme un symptôme d'ambiguïté, mais comme une ouverture au monde qui permet d'explorer la réalité dans tous ses aspects. Dans son article dans *La Rassegna d'Italia*, encore Alessandro Pellegrini décrit la structure des œuvres de Gide comme « un ensemble de correspondances, de figures et d'intrigues mélodiques et polyphoniques, selon une loi non pas extérieure, mais intime⁷⁴ », qui « démontre une cohérence du développement qui détermine une trajectoire nécessaire et pure⁷⁵ ». En se rejoignant un motif typique de la critique gidienne avant la guerre, il met en évidence le caractère unitaire de l'œuvre de Gide comme système polyphonique « où la diversité concourt à l'harmonie⁷⁶ ». Cette « "intégration" dans l'œuvre d'art de toute la vie d'une époque⁷⁷ » est la substance du classicisme gidien : tout en intégrant les préoccupations de son temps, l'œuvre d'art « transcende l'époque contemporaine, en touchant la sphère universelle de l'humain⁷⁸ ». Pellegrini trace les motifs qui animent les écrits de Gide⁷⁹ et souligne le rôle du *Journal* comme miroir de l'œuvre littéraire. La sincérité est la valeur à la base de la poétique gidienne⁸⁰, mais il ne faut pas la confondre avec une pure transcription de la réalité : « la sincérité n'est pas chronique pure⁸¹ ». La « chronique » gidienne a valeur seulement car elle représente, en

minimale, d'un « asciutto equilibrio formale », ce qui le différencie de Wilde et, en même temps, il est parcouru par une exigence moraliste.

⁷⁴ Alessandro Pellegrini, « L'architettura dell'opera di Gide », *La Rassegna d'Italia*, II, 6, juin 1946, p. 60. « Un insieme di corrispondenze, figure e disegni intrecci melodici e polifonici, secondo una legge non estrinseca ma intima »

⁷⁵ *Ibidem*. « Dimostra una coerenza dello svolgimento che determina una traiettoria necessaria e pura ».

⁷⁶ *Ibidem*. « Ove la diversità concorre all'armonia ».

⁷⁷ *Ibid.*, p. 61. « "intégration" nell'opera d'arte di tutta la vita di un'epoca ».

⁷⁸ *Ibidem*. « Trascende l'epoca di cui è contemporanea, assurgendo alla sfera dell'universalmente umano ».

⁷⁹ Pellegrini cite ses œuvres en ordre chronologique ; il souligne, notamment, la thématique religieuse, l'élan vital, la centralité des problèmes moraux. Il souligne que les différentes postures des personnages gidiens représentent les différents aspects de son âme et, en même temps, « trascendono la personalità pur dello stesso Gide, e trovano rispondenza ed eco nella universale anima umana (*Ibid.*, p. 62) ». D'après Pellegrini, Gide a ensuite réuni les différentes voix de son esprit dans *Les Caves du Vatican*, sur le ton du jeu, dans *Si le grain ne meurt*, dans le domaine de l'autobiographie, et dans *Les Faux-monnayeurs*, qui réunit ces deux aspects ».

⁸⁰ Cf. *ibid.*, p. 63 : « La concreta adesione alla vita secondo un impulso rinnovato e sempre integro, la sincerità, l'audacia di essere se stesso [...] questi sono modi costanti dell'uomo e dell'artista. [...] La concreta adesione alla vita e la sincerità dell'esperienza sono [...] la premessa necessaria perché il fremito della parola poetica si esprima musicalmente puro ».

⁸¹ *Ibidem*. « La sincerità non è cronaca pura ».

même temps, la totalité et la variété des possibilités humaines. Le caractère classique de l'œuvre de Gide résiderait dans le fait de discipliner cette variété.

La valeur morale des œuvres de Gide consiste donc dans le profond intérêt que l'écrivain voue à l'homme et au monde. En opposition aux critiques d'individualisme, il est nécessaire de mettre en valeur le caractère universel des écrits de Gide : son autobiographisme ne serait qu'un moyen pour parler de l'humanité dans sa totalité. Guido Piovene, en août 1943, souligne la différence entre la tendance épisodique qui a envahi la littérature italienne de l'entre-deux-guerres⁸² et l'autobiographisme des « maîtres » de la littérature européenne, dont Gide. Contrairement à la première, qu'il juge critiquable pour son individualisme et son étroitesse d'esprit⁸³, la narration des grands écrivains assume une valeur universelle.

Les maîtres modernes de la narration à la première personne, de Rousseau à Gide, les grands lyriques dont Leopardi, ne font pas référence à soi-même, mais, pour ainsi dire, ils s'inventent sans arrêt [...]. L'art que, par erreur, on appelle souvent autobiographique [...] n'est pas une vraie autobiographie, mais une fausse autobiographie, une autobiographie apparente. On la distingue de l'autre, de la vraie autobiographie, parce qu'elle intéresse et parle à tout le monde, alors que l'autre est ennuyeuse, aride et sans but⁸⁴.

L'intérêt pour l'homme et pour le monde, ainsi que la capacité d'exprimer la réalité universelle à travers la narration de son propre vécu, sont au centre de l'attention des auteurs qui croient trouver chez Gide un maître. Ils défendent l'auteur des accusations de défaitisme et d'individualisme.

À un niveau plus éminemment esthétique, cette ligne de la critique gidienne met en valeur le style sobre et mesuré de Gide et le défend des accusations d'esthétisme, de

⁸² Cf. Guido Piovene, « La parola "io" », *Il Corriere della Sera*, LXVIII, 186, 5 août 1943, p. 3 : « Negli ultimi anni in Italia si è assistito a un profluvio, nei libri e nei giornali, di prose autobiografiche. Sembrava che l'aver avuto un'infanzia, una zia stramba, un compagno di scuola morto, un padre professore fossero fatti unici, così importanti che occorresse darne ragguaglio ».

⁸³ Cf. « Un motivo di questo restringersi delle lettere all'autobiografia era da ricercarsi nelle condizioni politiche. La mancanza di libertà riduce gli animi ad una certa grettezza ».

⁸⁴ *Ibidem*. « I maestri moderni della narrazione in prima persona, da Rousseau a Gide, i grandi lirici compreso Leopardi, non riferiscono a se stessi, ma quasi inventano inesauribilmente se stessi [...]. L'arte che per errore si chiama spesso autobiografica [...] non è autobiografia vera ma autobiografia falsa, autobiografia apparente. Si distingue dall'altra, dall'autobiografia vera, perché interessa e parla a tutti, mentre quella vera è noiosa, arida e senza scopo ».

séparer l'art et la vie et d'être voué à l'art pour l'art, un concept qui, dans le contexte actuel, n'a pas sa place. En 1947, Ferdinando Neri défend Gide de l'accusation de « byzantinisme », un concept que, comme nous l'avons déjà vu, fait référence, à la fois, à un style esthétisant et à une idée de décadence morale. L'auteur italien propose une recension du livre de Julien Benda *La France byzantine*, où les représentants de la « littérature pure » (Benda réunit sous ce nom Mallarmé, Gide, Proust, Valéry et d'autres) sont reconnus « tous coupables d'avoir isolé la littérature en tant qu'art progressivement séparé de l'intelligence, du contrôle de la raison⁸⁵ ». Neri souligne que Benda a inclus dans les auteurs de cette « littérature d'exception⁸⁶ » tous les majeurs représentants de la littérature française ; en défense de Gide, il souligne le contenu moral de ses œuvres.

Il est vrai, André Gide a toujours voulu que l'on considérât ses écrits exclusivement du point de vue esthétique ; mais souvent il l'a dit pour réduire les objections morales que l'on pouvait avancer contre ses récits et ses personnages : en dépit desquelles on ne peut pas nier l'intense travail intellectuel qui supporte la trace souterraine de son enquête et de sa révolte. On peut le définir immoraliste, mais non pas byzantin, dans le sens de Benda. Les attitudes, les exemples de Gide peuvent déplaire ; mais il y a un abysse entre sa littérature et celle de Mallarmé ou de Giraudoux⁸⁷.

Neri accuse Benda de mélanger le problème esthétique et moral, en faussant sa critique⁸⁸ ; il défend Gide en dépit de ses déclarations autour de l'indépendance de l'art. La même démarche est à retrouver dans un article d'Enzo Paci : en partant d'une page du *Journal* de Gide, il réfléchit au rapport entre l'art et la vie et souligne l'importance de

⁸⁵ Ferdinando Neri, « La Francia bizantina », *La Nuova Stampa*, III, 84, 10 avril 1947, p. 3. « Raffigura in una luce avversa il trionfo della "letteratura pura" ad opera di Mallarmé, Gide, Proust, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès ed i surrealisti: tutti rei di aver isolato la letteratura come arte, separandola via via dall'intelligenza, sottraendola ad ogni giogo razionale. In questi termini, e coi nomi ch'egli allinea, la condanna colpisce la zona più vasta della letteratura che importa e che conta [...] nell'ultimo periodo, non chiuso ancora ».

⁸⁶ *Ibidem*. « Letteratura d'eccezione ».

⁸⁷ *Ibidem*. « È vero che André Gide ha sempre insistito nel chiedere che i suoi scritti fossero considerati esclusivamente sotto l'aspetto estetico ; ma questo, le più volte, era detto per allentare le obiezioni morali che potevano appuntarsi sulle sue favole ed i suoi personaggi : con esse non si nega l'assiduo lavoro dell'intelligenza che regge la vena sotterranea della sua inchiesta e della sua rivolta : lo si dica immoralista, ma non bizantino, nel senso che dà a questa parola il Benda. Sono le tendenze, gli esempi di Gide che possono dispiacere : ma c'è un abisso fra la sua letteratura e quella di Mallarmé o di Giraudoux ».

⁸⁸ *Ibidem*. « « Il male è che egli ci offra in Mallarmé, Proust, Gide, Valéry – ch'è un bel gruppo, e il gruppo dei maggiori – il tipo del letterato puro, o alessandrino, aggiungendo che ve lo riconosce per le loro dottrine, se non per le loro opere »

l'abstraction, de la figuration artistique du réel⁸⁹. Après avoir reporté les passages du *Journal* où Gide plaide en faveur de l'art pour l'art, Paci précise que, si pour l'artiste tout réside dans la forme et pour l'écrivain, dans la parole, il ne faut pas entendre par là la parole en tant que simple moyen expressif : « la perfection de la parole n'est pas, pour l'artiste, la perfection du moyen d'expression dans son caractère utilitariste, mais la perfection de la totalité du monde⁹⁰ ». L'expression esthétique, comme tous les autres actes humains, trouve son sens s'il comprend en soi la totalité du monde et des actes. Paci met en valeur le caractère universel de l'art de Gide, où « l'homme est le point de rencontre entre liberté et nécessité⁹¹ » ; à travers l'art pour l'art, Gide fait en réalité « l'art pour la vie, l'art pour la morale, l'art pour la philosophie⁹² ».

3.4. La réception des *Pages de Journal 1939-1942*

Les deux lignes critiques que nous venons d'analyser sont bien exemplifiées par la réception de *Pages de Journal 1939-1942* : l'ouvrage suscite un vif débat pendant et après le conflit. Publiées en 1944 dans *L'Arche*⁹³, et ensuite en volume dans de différentes éditions⁹⁴, les *Pages de journal 1939-1942* décrivent la vie de Gide depuis le début de la guerre. Certains passages suscitent la réaction scandalisée des lecteurs, notamment les parties publiées dans la troisième livraison de *L'Arche*, où Gide exprime une vision utilitariste et désenchantée du patriotisme français, des déclarations qui sont lues comme défaitistes. « Si la domination allemande devait nous assurer l'abondance, neuf Français sur dix l'accepteraient ; dont trois ou quatre avec le sourire⁹⁵ », écrit Gide le 9 juillet 1940 ; « C'est à travers les restrictions qu'elle entraîne et par cela seulement ou presque,

⁸⁹ Cf. Enzo Paci, « Riflessioni su una pagina di Gide. Libertà e necessità dell'uomo », *La Fiera letteraria*, I, 35, 28 août 1947, p. 1. « Fuga inutile [...] quella dall'astrazione. E chi cerca nella fantasia, nel mito, nelle « memorie » il riposo dalla ricerca, non troverà riposo. Questo pensavo rileggendo una bella pagina del *Journal* di André Gide (*La Pléiade*, 1948, p. 46) ».

⁹⁰ *Ibidem*. « La perfezione della parola non è per l'artista la perfezione del mezzo linguistico nel suo carattere utilitario, ma la perfezione della totalità del mondo ».

⁹¹ *Ibidem*. « L'uomo è il punto di incontro tra libertà e necessità ».

⁹² *Ibidem*. « L'arte per la vita, l'arte per la morale, l'arte per la filosofia ».

⁹³ Dans les numéros 2 (mars 1944), 3 (avril-mai) et 4 (juin-juillet).

⁹⁴ Cf. Pierre Masson, « Gide 43-44 ou Du danger de publier son journal en temps de guerre. 1^{er} épisode : les textes qui échappent », *BAAG* 168, octobre 2010, p. 471 : New York (Schiffrin, juin 1944), Alger (Charlot, novembre 1944), Lausanne (Haut Pays, 1945) et Paris (Gallimard, 1946), avec le titre *Journal 1939-1942*. Pendant la guerre, comme il est souvent le cas, ce texte échappe au contrôle de Gide ; Pierre Masson détaille dans son article les vicissitudes éditoriales de ces pages.

⁹⁵ André Gide, *III*, p. 711.

que le grand nombre sera touché par la défaite. Moins de sucre dans le café et moins de café dans les tasses, c'est à cela qu'ils seront sensibles⁹⁶ », rajoute-t-il le 13 juillet ; et le 16 : « Le sentiment patriotique n'est du reste pas plus constant que nos autres amours qui, certains jours, si l'on était parfaitement sincère, se réduiraient à bien peu de chose⁹⁷ ». Pierre Masson⁹⁸ rend compte des réactions indignées de la presse française ; la violence des propos amène Gide à remanier le texte, en supprimant les passages les plus dangereux⁹⁹. Les *Pages de Journal* causent également une querelle avec Arthur Giovoni, communiste corse et membre de l'Assemblée consultative provisoire d'Alger, qui saisit l'occasion d'un débat, le 7 juillet 1944, pour accuser Gide de trahison, en rapport avec ses affirmations sur le patriotisme. Sous son acrimonie se cachent, probablement, des revendications plus larges liées aux positions de Gide sur le communisme¹⁰⁰.

L'œuvre de Gide et les réactions qu'elle suscite font l'objet de nombreux commentaires dans la presse française et étrangère. La polémique rejoint également l'Italie comme le démontre l'échange entre Gide et son « agent » dans la péninsule, Jacques Heurgon. Ce dernier, en septembre 1944, annonce à Gide l'intention de Giacomo Debenedetti de publier ses *Pages de journal* en italien, dans la traduction du poète Giorgio Vigolo¹⁰¹. Gide accepte avec enthousiasme, tout en remarquant que les coupures qu'il a prévu pour *L'Arche* seraient à maintenir aussi dans la publication italienne, pour éviter d'éventuelles polémiques :

Quant à mes *Pages de Journal*, enchanté que G. Debenedetti s'y intéresse ; mais il serait peut-être bon de l'avertir que le texte donné par *L'Arche* et que va publier (incessamment) Charlot n'est pas complet. Pour ne point prêter flanc à de nouvelles attaques de Giovoni ou d'autres partisans, j'en ai fait tomber tous les passages... disons : perméables (que je compte rétablir dans l'édition de Paris – et qui figurent déjà dans celle de Schiffrin-New York). Mais sans doute est-il prudent de les escamoter également dans l'édition italienne – et, si vous le jugez ainsi, n'en parlez pas à Debenedetti¹⁰².

⁹⁶ *Ibid.*, p. 712.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 713.

⁹⁸ Cf. Pierre Masson, « Gide 43-44 ou Du danger de publier son journal en temps de guerre : 2ème épisode : le Journal qui divise », *BAAG* 169, janvier 2011, p. 23-64.

⁹⁹ Cf. Jocelyn Van Tuyl, *André Gide et la Seconde Guerre mondiale*, op. cit., p. 196-205, qui détaille les changements entre les différentes éditions.

¹⁰⁰ Cf. *ibid.*, p. 24-25.

¹⁰¹ Cf. la lettre de Jacques Heurgon à André Gide du 19 septembre 1944, *Corr. Heurgon*, p. 168, citée plus haut.

¹⁰² Lettre d'André Gide à Jacques Heurgon du 1^{er} octobre 1944, *Corr. Heurgon*, p. 170.

De son côté, Heurgon a déjà pu assister aux premières réactions dans la presse française et aux contestations que l'œuvre a suscitées. En prévoyant les polémiques qu'une éventuelle traduction en italien aurait pu déclencher, dans sa lettre suivante il fait marche arrière et met en garde son ami sur les risques d'une publication en italien :

Cher ami, Merci, bien affectueusement, de vos *Pages de Journal*. J'ai eu tout de même le temps de les lire et les méditer pour moi [...]. Puis j'ai pensé à l'effet que ce petit livre pourrait produire sur autrui, et j'ai regretté qu'il fût incomplet, comme vous le dites, incomplet par suite de certaines coupures imposées, incomplet parce qu'il s'arrête un peu tôt. J'attendais les belles pages de Tunisie, l'occupation, la délivrance. Il me semble que c'eût été la conclusion de cet « itinéraire intellectuel », qui eut imposé silence à vos ennemis. Ici, je me demande s'il ne conviendrait pas de surseoir à la traduction, quoique l'excellent Vigolo s'y soit déjà essayé (pour Debenedetti). Peut-être *Attendu que...* serait-il plus opportun. Je redoute une certaine exploitation partisane de tels de vos paragraphes. Les Italiens sont avides de se justifier devant l'opinion mondiale. Ils diront : eh quoi! Gide lui-même ne pouvait se défendre d'admirer Hitler. Gide ne croit pas à la liberté. Gide considère la France comme un pays en décomposition. L'autorité de votre nom couvrirait de mesquins calculs, et, ne retenant exprès que l'un des pôles de vos oscillations (qui ont fini par se composer) ils en tireraient abusivement parti. Déjà certaines fuites se sont produites, qui m'ont engagé à prévenir d'autres propos. Voilà pourquoi je me suis permis de donner à *Présence* quelques-unes de vos pages, traçant à travers champs un sentier qui me paraît assez exact. Il y a une ligne sautée qui me navre ; on rectifiera dans le prochain numéro. Je crois avoir fait tout mon possible pour vous respecter, vous et la vérité¹⁰³.

Heurgon, dans sa lettre, résume très précisément les critiques que le texte de Gide suscite. En connaissant le contexte italien, il sait que le texte va être instrumentalisé. Dans un moment historique où les patriotes italiens ont besoin de regarder à la France comme au phare de la liberté contre le nazi-fascisme, il veut éviter un élément de confusion et de contrastes ultérieurs entre les deux pays. Suite aux réactions qu'il a déjà pu observer dans la presse, la situation lui semble si grave qu'il se sent obligé de corriger le tir en publiant une version « sagement adaptée » du texte dans *Présence*. La réaction de Gide à cette lourde prise de décision de Heurgon est très positive¹⁰⁴ ; il se félicite du choix de textes parus dans la revue française de Rome et admet que « quant à la traduction de ces *Pages* [...] vous avez parfaitement raison en considérant comme inopportune et pouvant avoir des fâcheuses répercussions leur traduction et publication à l'époque actuelle¹⁰⁵ ».

¹⁰³ Lettre de Jacques Heurgon à André Gide du 22 octobre 1944, *Corr. Heurgon*, p. 171-172.

¹⁰⁴ Cf. la lettre de André Gide à Jacques Heurgon du 7 novembre 1944, *Corr. Heurgon*, p. 173 : « Je vous sais gré du “chapeau” protecteur, d'une prudence et pertinence parfaites : merci ».

¹⁰⁵ *Ibidem*.

Si la traduction italienne pour l'instant est reportée, l'œuvre rejoint néanmoins le public italien en français. Nous allons maintenant parcourir les réactions aux *Pages de Journal* dans la presse italienne : la réception de cette œuvre nous confirme la coexistence des lignes critiques que nous venons d'analyser.

3.4.1. Une œuvre défaitiste

En Italie comme en France, l'œuvre suscite des réactions scandalisées de la part des communistes. Dans *La Rinascita*, un rédacteur anonyme rend compte d'un article d'Arthur Giovoni paru dans *Liberté*¹⁰⁶ : dans son texte, le député rebondit sur ses affirmations contre Gide. Le rédacteur italien affirme que Giovoni est « justement indigné par le cynisme et l'insensibilité de l'auteur des *Faux-monnayeurs*¹⁰⁷ ». L'article cite de différents propos du député corse¹⁰⁸, dans lesquels le présumé défaitisme de Gide est reconduit à une vision de l'écrivain comme égocentrique, inutile et inepte. Le rédacteur de *La Rinascita*, en reprenant Giovoni, décrit Gide comme quelqu'un qui est en dehors de l'histoire, voire au-dessus de l'histoire. Dans la livraison suivante du même périodique, le point de vue communiste est ultérieurement explicité par un article de Ilya Ehrenbourg¹⁰⁹ qui, en écrivant au nom de l'Union soviétique, précise que « le peuple russe est intéressé avec tout son âme aux sorts de la culture européenne [...] Nous, les écrivains de l'Union soviétique, attendons encore, de la part des écrivains de l'Occident, un mot de vérité et de bonté¹¹⁰ ». Dans la première partie de son article, Ehrenbourg réfléchit sur l'épuration des

¹⁰⁶ Le rédacteur de *La Rinascita* affirme de rendre compte d'un article paru le 13 juillet. Le 12 juillet *La Liberté* publie le texte de l'intervention de Giovoni à l'Assemblée. Pierre Masson, d'après les réactions contenues dans autre article, suppose l'existence d'un deuxième article de Giovoni à ce sujet (cf. *ibid.*, p. 27) ; c'est peut-être à ce deuxième article, jamais retrouvé, que fait référence l'article de *La Rinascita*.

¹⁰⁷ Cf. [Anonyme], « Rassegna della stampa », *La Rinascita*, I, 3, août-septembre 1944, p. 31-32. « Giustamente indignato dal cinismo e dall'insensibilità dell'autore dei *Faux-monnayeurs* ».

¹⁰⁸ Cf. *ibidem*. « [...] nell'ora in cui si decide la sorte della nostra patria, non è possibile che si faccia dell'egocentrismo e del narcisismo, che ci si contempi l'ombelico facendo amare riflessioni e dedicandosi a speculazioni dello spirito più o meno sottili. In queste pagine André Gide dimostra di porsi al di sopra della mischia e di non sentire il fracasso della battaglia, tutto occupato com'è ad ascoltarsi e ad esaminarsi [...] Egli fa del disfattismo in piena guerra: e poiché la letteratura pervertita e pervertitrice di quest'uomo ha ancora una grande eco in certi strati della gioventù intellettuale francese ed anche inglese e americana, questa influenza rischia di gettare il dubbio in molte coscienze ».

¹⁰⁹ « Il caso di André Gide », *La Rinascita*, I, 4, octobre-novembre-décembre 1944, p. 23-25. Nous utilisons ici la graphie française, alors qu'en italien le nom de l'écrivain russe est translittéré en « Ilja Ehrenburg ».

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 25. « Il popolo russo è interessato con tutta la sua anima alle sorti della cultura europea. [...] Noi, gli scrittori dell'Unione Sovietica, attendiamo ancora dagli scrittori di Occidente una parola di verità e di bontà ».

collaborationnistes et, plus en général, sur la colère du peuple contre ceux qui se sont abstenus d’agir contre le nazisme. En déplaçant le discours sur le plan littéraire, entre les écrivains engagés dans la Résistance et les écrivains collaborationnistes, il remarque une catégorie intermédiaire, celle des écrivains qui n’ont pas pris de position : « Il est facile de reconnaître les spéculateurs et les prostituées. Plus difficile, en revanche, est d’identifier les poètes “pacifistes” ; ils cachent leurs mauvais complots sous un langage élevé¹¹¹ ». Ehrenbourg inclut Gide en cette catégorie, en le définissant « le Pétain de la littérature française¹¹² ». Il ne lui pardonne pas son enthousiasme vis-à-vis des accords de Munich et des concessions à Hitler pour éviter une guerre. Ehrenbourg traduit les mêmes passages du *Journal* qui avaient suscité l’indignation de Giovoni, ainsi que les passages consacrés à la prise de pouvoir d’Hitler, en condamnant le ton admiratif par lequel l’écrivain décrit l’événement. En citant les passages des *Pages de Journal* où Gide décrit sa fatigue, Ehrenbourg lui reproche d’excuser par son vieillissement sa condescendance aux égards du pouvoir.

Le sage André Gide râle : « je suis âgé et je peux renoncer à certains divertissements... ». Entre-temps, les patriotes français se révoltent, se battent, meurent. Maintenant ils ont gagné. Mais André Gide se dénue sans pudeur sur le cercueil des victimes et grogne : « je sens en moi d’illimitées possibilités d’acceptation »¹¹³.

L’auteur de l’article, pleinement compris dans le besoin d’engagement et de présence dans l’histoire qui caractérise son époque, ne peut pas accepter l’attitude au doute de Gide, son relativisme. Ehrenbourg revient ensuite sur le sujet du défaitisme : le 5 septembre 1940, Gide se demande : « À quoi bon se meurtrir contre les barreaux de sa cage?¹¹⁴ », en se donnant la réponse que l’être humain est capable de s’adapter aux contextes. Ehrenbourg lit ces propos comme une invitation à ne pas se battre et accuse Gide de saillir, par son attitude, l’héroïsme de la résistance, tout comme il avait fait, d’après lui, dans le cas des livres sur l’U.R.S.S.. Il précise de s’intéresser à l’écrivain

¹¹¹ *Ibid.*, p. 23. « E’ facile riconoscere gli speculatori e le prostitute. Più difficile è identificare i poeti “pacifisti” : essi celano le loro basse macchinazioni con una fraseologia elevata ».

¹¹² *Ibid.*, p. 25. « Il Pétain della letteratura francese ».

¹¹³ *Ibid.*, p. 24. « Il saggio André Gide brontola : “Sono vecchio e posso fare a meno di certi divertimenti...” . Intanto i patrioti francesi si ribellano, si battono, muoiono. Ora hanno vinto. Ma André Gide si denuda spudoratamente sulla tomba dei caduti e borbotta: “Sento in me illimitate possibilità di conciliazioni” ».

¹¹⁴ André Gide, *III*, p. 729.

français non seulement pour son cas particulier, mais aussi en tant que représentant de sa catégorie : « le problème n'est pas le sort d'un seul écrivain, mais concerne le destin de la littérature européenne. À la destruction du fascisme doivent prendre part non seulement les soldats, mais aussi les écrivains¹¹⁵ ». Ehrenbourg exprime ici clairement l'horizon d'attente que nous avons tracé : les écrivains sont censés prendre part à la libération et à la reconstruction de l'Europe ; en ce contexte, l'hésitation ne trouve pas sa place.

Cette lecture persiste également après la guerre et apparaît idéologiquement transversale : Arrigo Cajumi, antifasciste libérale, commente ainsi, dans les pages de *Il Messaggero*, la parution de l'édition Gallimard en 1946 : Gide « se présente comme un champion libéral, mais lorsque la France se pliait, il s'est tu, il est resté dans l'ombre, il conseillait la soumission et la prudence¹¹⁶ ». Le critique fait référence aux mêmes passages qui ont suscité la polémique avec Giovoni. À propos des phrases concernant Hitler, Cajumi affirme que l'admiration pour le génie du dictateur « était la dernière chose qu'un homme de hauts principes et de caractère solide aurait dû manifester¹¹⁷ ». Gide défend son libéralisme, mais Cajumi observe que, chez Gide, le libéralisme « est un dilettantisme¹¹⁸ » ; il reproche à Gide de ne pas avoir de vivacité idéologique, de n'être, au final, qu'un bourgeois quiétiste, un mandarin.

3.4.2. Un Gide de guerre

Si une partie des auteurs accueille l'ouvrage comme une expression du défaitisme de Gide, sur le front opposé, d'autres démontrent une vision diamétralement opposée, à reconduire à la deuxième ligne de réception. Giacomo Debenedetti prend ses défenses dans *La Nuova Europa* en décembre 1944, c'est-à-dire tout de suite après que Jacques Heurgon dû lui communiquer le renoncement à la traduction. Dans le cadre du long

¹¹⁵ Ilya Ehrenbourg, « Il caso di André Gide », *La Rinascita*, I, 4, octobre-novembre-décembre 1944, p. 23-25 : « Il problema non è della sorte di un solo scrittore, ma investe il destino di tutta la cultura europea. Alla distruzione del fascismo devono prender parte non soltanto i soldati, ma anche gli scrittori ».

¹¹⁶ Arrigo Cajumi, « La guerra di Gide », *Il Messaggero*, LXVIII, 295, 27 octobre 1946, p. 3. « Si presenta come campione liberale, ma al momento in cui la Francia piegava, tacque, restò nell'ombra, consigliò la sottomissione e la pazienza ».

¹¹⁷ *Ibidem*. « Era l'ultima cosa che un uomo di alta tempra e carattere avrebbe manifestato ».

¹¹⁸ *Ibidem*. « È un dilettantismo ».

article sur Gide que nous avons déjà cité, il se félicite de *Attendu que...*¹¹⁹ et des *Pages de Journal* comme des premiers signes du retour à la littérature après la catastrophe : « nous n'osions même pas espérer de trouver, parmi les dons de la Libération, un tel ouvrage. Nous ne pouvions pas espérer de pouvoir inaugurer le retour à la littérature française sous le signe et le nom du plus grand des écrivains français vivants¹²⁰ ». En se basant sur les deux textes, Debenedetti résume les vicissitudes de l'écrivain pendant les années de guerre ; il affirme que, en lisant ces pages, on se retrouve face à « un Gide actuel comme un chronomètre, presque un Gide de guerre¹²¹ ». Le critique italien souligne sa présence dans l'histoire, son adhésion à l'actualité. Contrairement aux détracteurs qui soulignent le côté « défaitiste » du texte, Debenedetti met en valeur les passages où Gide raconte les privations et les difficultés imposées par le contexte de la guerre¹²². Il présente Gide comme un écrivain qui est « dans l'histoire » et non pas en dehors¹²³.

Lors de la parution de l'édition Gallimard en 1946, d'autres auteurs prennent les défenses de l'œuvre, en mettant en valeur ses caractères d'intérêt. Carlo Bo, par exemple, défend l'universalisme de Gide, son choix de parler de l'humain dans son sens le plus large¹²⁴. Salvatore Aponte, dans *La Stampa* de Turin, résume la diatribe suscitée en France par l'ouvrage et vise à démontrer l'engagement de Gide caché derrière les apparences :

Sans doute, la première lecture de ce court volume est déconcertante ; et on ne peut pas s'étonner que dans une époque de passions pas encore éteintes il ait pu induire en erreur plus d'un lecteur et provoquer des réactions irritées [...]. Mais, plus tard, on se rend compte que cette « insensibilité », cette « indifférence glaciale » est quelque chose de différent : ce n'est que l'écran derrière lequel l'artiste exquis cache son tourment¹²⁵.

¹¹⁹ Debenedetti affirme que cet ouvrage est parvenu à Rome « in un solo esemplare » : il s'agit probablement de celui que Gide a envoyé à Jacques Heurgon, cf. *ibidem*.

¹²⁰ Giacomo Debenedetti, « Gide ritrovato », *La Nuova Europa*, I, 3, 24 décembre 1944, p. 8. « Non si osava nemmeno sperare che tra i doni della liberazione, potesse essercene anche uno simile. Né che ci fosse dato di inaugurare questo ritorno alla letteratura francese, sotto il segno e nel nome del più grande tra gli scrittori francesi viventi ».

¹²¹ *Ibidem*. « Un Gide cronometricamente attuale, un Gide addirittura di guerra ».

¹²² Cf. *ibidem* : « Ci fa sapere che indossa un abito tre volte rivoltato e con le toppe ai gomiti. Rari sono i casi che, alzandosi da tavola, non accetterebbe volentieri una bistecca con patate ».

¹²³ Cf. *ibidem* : il est « così d'oggi nell'aspetto e nella tenuta ».

¹²⁴ Carlo Bo, « La nozione di letteratura e gli avvenimenti », *Letteratura*, VIII, 6, novembre-décembre 1946, p. 98-107.

¹²⁵ Salvatore Aponte, « Il diario di un indifferente », *La Nuova Stampa*, II, 223, 22 septembre 1946, p. 3. « Senza dubbio, la prima lettura di questo breve volume è sconcertante ; e non fa meraviglia che in tempi di

Aponte souligne les passages du *Journal* qui dévoilent l'intéressement constant de Gide pour l'actualité et son tourment face à l'occupation de la France : d'après lui, lues a posteriori, les affirmations de Gide résultent beaucoup plus acceptables et clairvoyantes. La lecture de Salvatore Aponte peut être rapprochée de celle de Debenedetti : elle vise à démontrer l'engagement de Gide.

En revanche, à partir de ce moment, nous remarquons une évolution des attentes des critiques : leur ligne d'analyse et de défense de l'œuvre de Gide change sensiblement. D'abord, les auteurs n'essaient plus de minimiser les contradictions présentes dans le *Journal*, mais les mettent en valeur comme un élément de richesse : Adriano Seroni, dans *Letteratura*¹²⁶, affirme que Gide est le symbole des contradictions de l'époque, par conséquent son *Journal* est un intéressant miroir. De ces contradictions fait partie le contraste, à l'intérieur de Gide, entre le désir d'adhésion à la vie et l'instinct de se réfugier dans un état contemplatif hors du temps. Une position similaire est à retrouver aussi dans un contexte plus idéologiquement connoté comme *L'Unità*, où l'œuvre est citée en tant que témoignage intéressant sur l'époque contemporaine¹²⁷.

Deuxièmement, la dichotomie entre engagement et non engagement commence à être ouvertement dépassée. Dans *La Fiera letteraria* Enzo Forcella, après avoir résumé les termes de la polémique, les contestations de la presse soviétique, le débat de l'Assemblée d'Alger et l'action du député Giovoni, affirme que, indépendamment de la formulation des accusations, les textes permettraient de confirmer que « Gide fut effectivement collaborationniste pendant une certaine période¹²⁸ ». Cependant, il affirme également que la question clé n'est plus d'établir la position politique de Gide, mais de passer outre ce conflit : un intellectuel doit être libre d'exprimer ses propres doutes. En marquant un

non sopite passioni essa abbia potuto indurre in errore più d'uno e provocare giudizi irritati [...] Ma poi ci si avvede che questa " insensibilità ", questa " glaciale indifferenza ", sono tutt'altra cosa: sono lo schermo dietro il quale lo squisito artista nasconde il suo tormento ».

¹²⁶ Cf. Adriano Seroni, « André Gide 1939-1942 », *Letteratura*, VIII, 5, septembre-octobre 1946, p. 109-115.

¹²⁷ Dans *L'Unità*, Glauco Natoli signale la parution de différents journaux d'écrivains, dont celui de Gide, qu'il juge comme très intéressant pour comprendre les temps présents, cf. Glauco Natoli, « Diari di scrittori », *L'Unità*, 12 juin 1947, p. 3.

¹²⁸ Enzo Forcella, « Gide e Michaux », *La Fiera letteraria*, I, 36, 12 décembre 1946, p. 4. Nous soulignons que, en dépit du titre, l'article n'établit aucune relation entre Gide et Michaux ; à ce dernier est consacré un deuxième point indépendant du premier. « Gide fu in effetti spiritualmente collaborazionista per un certo periodo ».

changement majeur par rapport aux autres critiques, Forcella ne nie pas la volonté de Gide de s'écarter de l'histoire, au contraire ; il la présente comme un droit de l'écrivain¹²⁹.

En essayant de préciser la portée de son collaborationnisme, il est facile désormais, en se basant sur ces pages, d'en définir la nature. Nous trouvons à la date du 12 janvier 1941 : « ah! je voudrais qu'on me laissât tranquille, être oublié ; libre de penser à mon gré sans qu'il en coûtât rien à personne et d'exprimer sans contrainte ou crainte des censures le balancement de ma pensée. Elle se développerait en dialogue, comme au temps de mon *Enfant prodigue* et pousserait de branches à la fois dans de directions opposées! »¹³⁰.

Le rythme, l'urgence des événements historiques auraient déconcerté l'auteur, en le rendant incapable de prendre position ; il se serait donc limité à noter ses observations. Forcella en conclut que c'est « toute là, peut-être, la leçon du collaborationnisme de Gide¹³¹ ». La liberté de l'écrivain et son identité d'« être de dialogue » sont également au centre de la défense de Forcella. Cet article qui met en avant l'indépendance de la littérature de l'histoire et, en même temps, qui renonce à toute discussion idéologique autour de Gide est une première tentative de passer outre la discussion sur le collaborationnisme gidien ; elle ouvre déjà à la conciliation.

3.5. Vieillesse et « canonisation » de Gide

Les auteurs que nous venons de citer alimentent un débat qui rend Gide encore présent dans l'actualité littéraire : ils le considèrent plus comme un « frère » que comme un « père », ils le prennent en considération dans son présent politique et littéraire. Néanmoins, le facteur générationnel n'est pas absent de leurs recensions : tout en reconnaissant l'importance de l'écrivain, ils remarquent son appartenance à une autre époque. Si les auteurs qui l'élisent à modèle le décrivent comme un vieux sage à

¹²⁹ Cf. *ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*. « Cercando di precisare la portata del suo collaborazionismo è facile ormai, sulla scorta di queste pagine, enucleare la natura. Troviamo al 12 gennaio 1941 : “ah! je voudrais qu'on me laissât tranquille, être oublié ; libre de penser à mon gré sans qu'il en coûtât rien à personne et d'exprimer sans contrainte ou crainte des censures le balancement de ma pensée. Elle se développerait en dialogue, comme au temps de mon *Enfant prodigue* et pousserait de branches à la fois dans de directions opposées!” ».

¹³¹ Cf. *ibidem* : « La progressione dal collaborazionismo alla resistenza in Gide è segnata in questo suo convincersi ormai dell'impossibilità del dialogo, della sua illusorietà, è con esso della illusorietà di ogni posizione costruita su una intelligente comprensione della tesi e delle antitesi, su un alterno sposare le ragioni di un punto di vista e quelle del suo opposto. Tutta qui, forse, la lezione del collaborazionismo di Gide ».

consulter, d'autres le considèrent comme un auteur désormais à dépasser. Nous allons maintenant suivre ce fil rouge de la « consécration », qui deviendra de plus en plus évident au fil des mois.

3.5.1. Un vieil ascète

La perception de la distance générationnelle avec Gide et le début de sa consécration est à retracer, premièrement, dans des éléments de description récurrents. Enrico Terracini, en 1946, dans *La Fiera letteraria*, souligne l'attitude antidogmatique de Gide, qu'il mène « avec ses yeux sereins et aigus de père bouddhiste, avec son visage macéré, avec son inquiétude, qui n'est pas une opposition stérile mais constructive¹³² ». Très loin du Gide vitaliste et sensuel des époques passées, l'image de l'écrivain ascète, qui vit dans une sobriété presque monacale, retourne à plusieurs reprises. Alessandro Pellegrini, lors de son entretien avec Gide, décrit la frugalité de sa vie au Vaneau, dans une petite pièce qui, affirme-t-il, ne peut que décourager « le public des élégants admirateurs¹³³ ». Malgré sa notoriété, l'écrivain ne s'est pas plié à la mondanité : « André Gide [...] ne reçoit pas, ne répond pas aux invitations mondaines, n'intervient pas à de cérémonies en son honneur, et arrive toujours à être en désaccord avec la majorité¹³⁴ ». Cet ascétisme se reflète dans son aspect physique et lui confère son autorité : « presque octogénaire, il n'est pas courbé et ses yeux ont la même vivacité d'autrefois ; le visage glabre, de peau foncée, marqué par d'innombrables petites rides, m'a fait penser au visage d'un moine bouddhiste¹³⁵ ». De son côté, Domenico Bartoli propose un regard rétrospectif sur cette image de Gide ascète : il décrit l'écrivain par opposition à la période littéraire de l'entre-deux-guerres, qu'il juge comme une période de « débauche ». Dans un article consacré aux mémoires de Maurice Sachs, un livre qu'il définit « trouble [...] parfois même

¹³² Enrico Terracini, « L'ultimo Gide visto e letto. I. In Algeria », *La Fiera letteraria*, I, 27, 10 octobre 1946, p. 5.

« Coi suoi occhi sereni e acuti di padre buddista, col suo volto macerato, colla sua inquietudine, che non è sterile ma costruttiva opposizione ».

¹³³ Alessandro Pellegrini, « Visita ad André Gide. L'ultimo grande testimone », *La Fiera letteraria*, II, 15, 10 avril 1947, p. 11. « Il pubblico degli ammiratori eleganti ».

¹³⁴ *Ibidem*. « André Gide [...] non riceve, non risponde agli inviti mondani, non interviene a cerimonie in suo onore, e riesce sempre ad essere in disaccordo con la maggioranza ».

¹³⁵ *Ibidem*. « Pressoché ottantenne, non è affatto curvo nella persona e l'occhio ha la stessa vivacità e luce di un tempo; il viso glabro, assai scuro di pelle, segnato di un'infinità di piccole rughe, mi fece pensare al viso di qualche monaco buddista ».

révoltant¹³⁶ », mais dont l'intérêt « consiste dans la description ouverte, sans voile, sans paraphrases, de l'environnement littéraire du premier après-guerre¹³⁷ », Bartoli décrit le Paris des années Vingt et Trente comme une ville en proie au vice¹³⁸. En ce cadre, la figure de Gide est tracée comme celle d'un homme plein d'énergie, mais sérieux¹³⁹, une figure ascétique, qui travaille dans son petit bureau, « la cellule d'un moine, “un îlot de pauvreté dans un confortable appartement bourgeois”¹⁴⁰ ».

3.5.2. Un classique, rien de plus qu'un savant

La description récurrente de Gide comme un moine ou un ascète est la marque extérieure d'une nouvelle perception de l'écrivain : la critique a désormais entamé un parcours de « consécration » et les différents commentateurs proposent une vision de l'écrivain comme d'un vieux sage à consulter. Cette lecture est influencée par la critique française : en recensant le numéro de janvier 1947 de *L'Arche*, Giovanni Battista Angioletti, dans *La Fiera letteraria*, traduit un long passage de l'article de Maurice Blanchot sur Gide :

Gide est le point de rencontre de deux modèles de littérature : celle de l'art traditionnel, qui met au-dessus de tout le bonheur de produire de chefs d'œuvres, et la littérature comme expérience [...]. D'où sa double destinée : modèle d'honnêteté littéraire, pour cette même raison il est considéré depuis longtemps comme le prince de l'équivoque et comme le diable en personne. Ensuite, l'immortalité classique le touche. Il devient le plus grand écrivain français vivant. E la gloire le réduit à n'être rien de plus qu'un savant¹⁴¹.

¹³⁶ Domenico Bartoli, « Torbido libro di memorie », *La Nuova Stampa*, III, 72, 27 mars 1947, p. 1. « Torbido [...] talora addirittura rivoltante ».

¹³⁷ *Ibidem*. « Consiste nella descrizione aperta, senza veli, senza parafrasi dell'ambiente letterario dell'altro dopoguerra ».

¹³⁸ *Cf. ibidem*. « Più allegra, ricca e desiderosa di piaceri, la Parigi dell'altro dopoguerra era, per certi aspetti, quasi più nera di questa. Certamente la caccia al vizio, mossa l'anno scorso dagli opposti moralismi dei cattolici e dei comunisti, ha raggiunto risultati solamente superficiali. Ma in complesso il vizio è in decadenza, non fiorisce più ostentato e rigoglioso ».

¹³⁹ *Cf. ibidem*. « Gide era un altro uomo: più freddo, più compassato, più serio. Aveva “la figura alta, le spalle cadenti, [...] la sua pelle era secca e scura come quella dei contadini, gli occhi mutevoli davano talora nel grigio e talora nell'azzurro, come sotto una certa luce le foglie del pioppo; le labbra... tagliavano nettamente il viso, già più (?) che voluttuoso”. Lo studio di Gide era una grande biblioteca a due piani, con le pareti interamente coperte di libri ».

¹⁴⁰ *Ibidem*. « La cella di un monaco, “un isolotto di povertà in una comoda casa borghese” ».

¹⁴¹ Giovanni Battista Angioletti, « Su Dallapiccola e Gide », *La Fiera letteraria*, II, 13, 27 mars 1947, p. 4. « Gide è il punto d'incontro di due concezioni della letteratura : quella dell'arte tradizionale che mette sopra ogni cosa la felicità di produrre capolavori, e la letteratura come esperienza [...]. Da ciò il suo doppio destino: modello di onestà letteraria, proprio per questo da tanto tempo è considerato come il principe

L'absence de commentaires démontre l'adhésion du rédacteur à cette vision de l'œuvre de Gide : il est le représentant d'un art en même temps « traditionnel » et innovant. Mais la critique passe outre ses caractères « problématiques » et ses postures « immorales » : Gide succombe à sa canonisation et, désormais classique, l'auteur peut juste jouer un rôle de savant. Ce savant, parfois, est désormais loin des exigences de la jeunesse : en commentant les textes de Gide parus dans *L'Arche* à l'été précédent¹⁴², Vittorio Lugli affirme : « son dernier mot est un mot de confiance et d'espoir [...] Il parle encore aux jeunes, il espère encore pour eux ; mais ceux l'écoutent désormais, et il le sait [...] son époque était l'entre-deux-guerres¹⁴³ ».

La critique renferme Gide dans son nouveau rôle d'exemple. Alessandro Pellegrini, en 1946, en recensant le *Journal*, définit Gide « grand maître vivant¹⁴⁴ », en sous-entendant, peut-être, que souvent les grands maîtres sont morts ; il confirme et éclaire ultérieurement cette arrière-pensée l'année suivante, dans *La Fiera letteraria*. Il cite Gide à côté de Proust et de Valéry, les « trois plus grands écrivains de l'entre-deux-guerres en France¹⁴⁵ » ; seul survivant, Gide est

le dernier grand témoin de la période entre 1900 et 1940, cinquante ans marqués par une riche floraison littéraire et poétique. Gide aujourd'hui est au sommet de sa gloire, on parle de lui comme d'un classique, et les différents courants politiques et idéologiques français, même s'ils ne font pas explicitement référence à lui, cherchent à retrouver dans ses œuvres des aspects et des attitudes affines¹⁴⁶.

dell'equivoco e come il diavolo in persona. Poi l'immortalità classica lo scopre. Diventa il più grande scrittore francese vivente. E la gloria lo abbassa ad essere nulla più che un savio ». L'article auquel Angioletti fait référence est Maurice Blanchot, « Gide et la littérature d'expérience », *L'Arche*, 23, janvier 1947, p. 87-98, aujourd'hui dans *La part du Feu*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1997, p. 208-220.

¹⁴² Il s'agit des textes de la conférence à Beyrouth en avril 1946 (« Souvenirs littéraires et problèmes actuels ») et des *Pages de Journal 1939-1942*.

¹⁴³ Vittorio Lugli, « Speranza di Gide », *Cronache*, III, 3, 18 janvier 1947, p. 4. « L'ultima sua parola è un conforto a sperare [...] Ancora parla ai giovani, per essi ancora spera ; ma pochi l'ascoltano ormai, egli lo sa [...] il suo tempo è stato il ventennio tra l'una e l'altra guerra ».

¹⁴⁴ Alessandro Pellegrini, « L'architettura dell'opera di Gide », *La Rassegna d'Italia*, II, 6, juin 1946, p. 66. « Grande maestro vivente ».

¹⁴⁵ Alessandro Pellegrini, « Visita ad André Gide. L'ultimo grande testimone », *La Fiera letteraria*, II, 15, 10 avril 1947, p. 11. « Tre maggiori scrittori del ventennio fra le due guerre in Francia ».

¹⁴⁶ *Ibidem*. « L'ultimo grande testimone del periodo tra il 1890 e il 1940, un cinquantennio di ricchissima fioritura letteraria e poetica. Gide è oggi al colmo della gloria, si parla di lui come di un classico, e le varie correnti politiche ed ideologiche francesi, seppure non si richiamano direttamente a lui, cercano di rilevare nella sua opera aspetti e modi di sentire affini ».

Gide est un exemple à suivre, mais il est également un « survivant », « le dernier témoin » : une présence résiduelle d'une époque passée. Cet état de Gide implique le dépassement de ses caractères controversés : Pellegrini dresse un bilan de la critique italienne ; il rappelle les perplexités des différents camps idéologiques, mais il essaie de redimensionner le potentiel révolutionnaire de l'œuvre de Gide pour le ramener à un rôle de classique figé, d'homme d'autres temps, de voix de l'histoire : « André Gide peut être considéré comme un classique aussi parce qu'il appartient à une époque achevée et terminée¹⁴⁷ ». Dans un cadre politique désormais muté, dans lequel « le traditionalisme a été vaincu », il faut faire face à une réalité différente, dans laquelle les « rebelles d'hier », des écrivains comme Gide « se retrouvent à représenter la tradition littéraire et politique¹⁴⁸ ». Pellegrini attribue la canonisation de Gide à une évolution politique et idéologique, à cause de laquelle les écrivains qui étaient aux marges sont contraints d'entrer dans le canon. Ce processus, a priori, n'était pas prévu ni souhaité : Pellegrini se dit curieux de « savoir comment [Gide] avait accepté sa canonisation en tant que classique et personnalité officielle, du moment qu'il lui arrivait justement ce qu'il avait toujours essayé d'éviter¹⁴⁹ ».

3.5.3. L'existentialisme en perspective

La canonisation de Gide présume aussi sa mise en perspective par rapport à la nouvelle génération, notamment par rapport à l'existentialisme. Encore une fois, les opinions sur la proximité ou la distance de Gide avec la nouvelle poétique ne sont pas unanimes. S'il est vrai qu'« avec la condamnation presque unanime de Sartre, le nom de Gide se renforce¹⁵⁰ », il faut également remarquer que quelques critiques, et non des moindres, retrouvent chez Gide des caractères de la nouvelle poétique¹⁵¹. Cependant, la plupart des critiques se limitent à souligner la distance entre les deux générations.

¹⁴⁷ *Ibidem*. « André Gide può essere considerato come un classico anche perché fa parte di un'epoca trascorsa e conclusa ».

¹⁴⁸ *Ibidem*. « Un rivolgimento, se non vogliamo parlare di una rivoluzione, nel quale il tradizionalismo è stato sconfitto. Non vi è più una destra efficiente, né in politica né in letteratura, e quindi i ribelli di ieri, uomini come Gide e come Léon Blum, si trovano a rappresentare la tradizione, sia letteraria e sia politica ».

¹⁴⁹ *Ibidem*. « Sapere come avesse accettata la sua canonizzazione a classico e a personalità ufficiale, poiché gli accadeva proprio ciò che aveva sempre cercato di evitare ».

¹⁵⁰ Stefania Caristia, « La réception d'André Gide dans les revues italiennes (1944-1952) », in *André Gide l'Européen*, op. cit., p. 316.

¹⁵¹ Cf. Carlo Bo, « La situazione letteraria europea. Critici e saggisti francesi », *Il Politecnico*, II, 33-34, septembre-décembre 1946, p. 39-43 : au niveau de la critique littéraire, « Gide, Benda, Paulhan, Schlumberger si collocano fra gli esistenzialisti ».

En 1946, dans *Il Corriere d'informazione*. Diego Valeri propose une analyse générale de la situation de la littérature française. En démontrant une certaine syntonie avec l'europhisme gidien, il affirme que « la facilité des échanges a éliminé, du moins en littérature, beaucoup de différences entre les différentes nations [...]. Et cependant nous voyons que chaque littérature maintient, avec ses contrastes intérieurs, certains caractères particuliers¹⁵² ». Il s'interroge ensuite sur les évolutions futures de la littérature française, sur l'influence des écrivains à peine disparus (Rolland, Giraudoux, Valéry) et sur la place des écrivains accusés de collaborationnisme (Montherlant, Chardonne). Il observe la persistance d'une influence de Gide et de Claudel, mais il souligne également leur éloignement des besoins des nouvelles générations.

L'inquiet, insoumis, éternellement mobile et changeant et « disponible » Gide ne sera plus le maître d'une génération qui perçoit surtout le besoin de « s'engager » entièrement, sans réserve ; mais l'exemple de son intrépide sincérité humaine et artistique, de sa lucidité de conscience sur ce qu'il y a de trouble et de contradictoire dans la vie, reste profondément enraciné dans la littérature de son Pays et de tous les Pays¹⁵³.

Gide n'est plus un guide actuel et vivant, mais son exemple persiste et influence la nouvelle génération. Cette dernière est représentée, essentiellement, par Sartre et de Camus, que Valeri rassemble dans une même lecture. Il affirme que « leur tristesse obsédante, plus ou moins existentialiste, se reflète dans la littérature des autres Pays¹⁵⁴ » ; si les contenus de leurs œuvres font partie d'un climat général propre à l'Europe, les deux Français les expriment dans une forme typiquement française, de clarté et d'équilibre. Dans l'analyse de Valeri, Gide est donc le vieux guide d'une nouvelle génération qui fait trésor de son exemple mais, en même temps, exprime désormais de nouvelles exigences, en le reléguant de fait dans le passé.

¹⁵² Diego Valeri, « La letteratura francese d'oggi », *Il Corriere d'informazione*, II, 95, 20 avril 1946, p. 1. « La facile frequenza degli scambi ha tolto di mezzo, almeno in letteratura, molte diffidenze e differenze tra nazione e nazione [...] E tuttavia vediamo che ogni letteratura conserva, coi suoi interni contrasti, certi caratteri distintivi ».

¹⁵³ *Ibidem*. « L'inquieto, l'insommeso, il perpetuamente mobile e mutevole e “disponibile” Gide non sarà più il maestro di una generazione che sente soprattutto il bisogno di “s'engager” a corpo perduto, senza riserve ; ma l'esempio della sua intrepida sincerità umana ed artistica, della sua lucidità di coscienza sopra il torbido e il contraddittorio della vita, resta profondamente acquisito alla letteratura del suo Paese e di ogni Paese ».

¹⁵⁴ « La loro tristezza ossessiva, più o meno esistenzialista, trova riscontro nella letteratura degli altri paesi ».

Cette distance de l'existentialisme est plus explicitement mise en valeur par les détracteurs de la nouvelle poétique, qui nient décidément toute proximité entre Gide, désormais classique, et les nouveaux écrivains. Giulio Caprin, en 1946, consacre un article à la naissance de l'existentialisme, à ses protagonistes et à ses caractères principaux ; après avoir présenté ironiquement les marques extérieures de la « mode existentialiste » (ses cafés, ses habitudes), il résume la pensée existentialiste comme une philosophie pessimiste fruit de l'abrutissement de la guerre. D'après Caprin, cette philosophie est dépourvue de profondeur et s'exprime dans une littérature dépressive, à la limite de la pornographie : elle est un « sous-produit du vieux vérisme¹⁵⁵ » qu'il n'hésite pas à décrire comme dégoûtant. Caprin associe Gide à ce jugement, en lui attribuant une phrase plutôt loufoque¹⁵⁶ à ce sujet. Désormais encadré dans une autre génération, Gide est présenté comme le défenseur de la tradition et, en même temps, comme une institution digne de confiance.

Sur la même ligne, en 1947, Guido Piovene propose à nouveau cette lecture. Il consacre une critique fortement négative à l'opération de Boris Vian/Vernon Sullivan *J'irai cracher sur vos tombes*. Piovene résume l'œuvre et l'opération éditoriale, en la définissant comme l'une des dernières et plus dégradées expressions de l'existentialisme, une poétique pour laquelle il n'a aucune sympathie. Le critique associe l'œuvre à un fait divers : il narre que le livre a été trouvé sur le lieu d'un meurtre et qu'il a probablement inspiré l'assassin. Il affirme que « la littérature de cet existentialisme est la seule qui rassemble à celle terne, sensuelle, marchande et, de plus, dépourvue de style, de l'autre après-guerre¹⁵⁷ ». Nous retrouvons la description de l'entre-deux-guerres comme une époque de décadence de la littérature, dans le cadre de laquelle Gide est cité comme un exemple divergent : « à l'âge d'or ni un Gide, ni un Valéry, qui étaient des maîtres d'art et non pas d'affaires, aurait permis à de bourgeons comme celui-ci de pousser à leur

¹⁵⁵ Giulio Caprin, « Disperata filosofia del disgusto », *La Nuova Stampa*, II, 182, 4 août 1946, p. 3. « Sottoprodotto del vecchio verismo ».

¹⁵⁶ Cf. *ibidem*. « Ad André Gide se ne attribuisce questo giudizio : Dopo l'altra guerra c'è stato il movimento Dadà. Dopo questa c'è il movimento... (alla terza consonante dell'alfabeto sostituire, con tante scuse, la seconda) ».

¹⁵⁷ Guido Piovene, « Delitto parigino 1947 sulla trama del romanzo », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXII, 115, 15 mai 1947, p. 3. « La letteratura di questo esistenzialismo è l'unica che prenda una somiglianza strana con quella tetra, sensuale, affaristica e, oltre a tutto, priva di stile dell'altro dopoguerra ».

ombre¹⁵⁸ ». Gide, encore une fois, est proposé comme un classique, opposé à la nouvelle littérature vue comme dégénération ; en même temps, il est un auteur désormais appartenant au passé.

3.6. Le prix Nobel

L'ensemble des postures critiques que nous venons d'évoquer est à retrouver, concentré dans un laps de temps court, à l'occasion du prix Nobel. La distinction est attribuée à Gide le 13 novembre 1947, « pour l'importance et la valeur artistique d'une œuvre dans laquelle il a exposé les problèmes de la vie humaine avec un intrépide amour de la vérité et une grande pénétration psychologique¹⁵⁹ ». L'écrivain, qui se trouve à Neuchâtel, accepte le Prix, mais choisit de ne pas se rendre en Suède. Il répond par une lettre adressée au secrétaire de l'Académie Nobel, ensuite publiée dans la *Svenska Dagbladet* de Stockholm le 19 novembre et dans *Le Figaro* le 21 novembre suivant, sous le titre « Reconnaissance »¹⁶⁰. Pendant les semaines qui suivent, les articles parus dans la presse française sont innombrables¹⁶¹ et influencent la réception de l'information dans les autres pays.

Les premières indiscretions sur l'attribution du prix Nobel à André Gide rejoignent le public français, et, par conséquent, le public italien, déjà en octobre : un court entrefilet anonyme sur la première page de *Il Corriere d'informazione* annonce que « très probablement, selon ce que les quotidiens de la capitale suédoise affirment, le prix Nobel de la littérature sera attribué au célèbre écrivain français André Gide. Parmi d'autres possibles gagnants, sont nommés les écrivains français François Mauriac, Jules Romain et André Malraux¹⁶² ».

L'attribution du prix est annoncée en Italie le 14 novembre 1947, dans une quinzaine de quotidiens nationaux et régionaux ; entre cette date et la fin de l'année 1947, environ

¹⁵⁸ *Ibidem*. « Ai tempi d'oro né un Gide, né un Valéry, che erano maestri d'arte e non di affari, avrebbero lasciato crescere germogli come quello alla loro ombra ».

¹⁵⁹ Motivation du prix Nobel à André Gide.

¹⁶⁰ Cf. Frank Lestringant, *André Gide l'inquisiteur. II, op. cit.*, p. 1143.

¹⁶¹ Cf. BAAG, 156, octobre 2007, qui établit un riche dossier de presse, basé sur les coupures rassemblées par Mme Yvonne Davet, secrétaire de Gide.

¹⁶² [Anonyme], « Gide premio Nobel? », *Il Corriere d'informazione*, III, 237, 6-7 octobre 1947, p. 1. « Con ogni probabilità il premio Nobel per la letteratura verrà assegnato, secondo quanto pubblicano i giornali della capitale svedese, al noto scrittore francese André Gide. Tra gli altri probabili premiati, figurano gli scrittori francesi François Mauriac, Jules Romain e André Malraux ».

quarante articles sont consacrés à ce sujet¹⁶³, dans la presse quotidienne nationale ou régionale et dans les revues. La plupart de ces articles ne contiennent que des données générales sur la figure de Gide, des curiosités et des photos¹⁶⁴. Souvent ils ne fournissent aucun approfondissement critique : il est assez rare de lire des opinions concernant les œuvres de Gide, leur contenu ou les positions philosophiques de l’auteur. Au contraire, ces articles démontrent que, malgré la notoriété de l’auteur, pour un public généraliste une présentation basilaire se rendait encore nécessaire. Malgré leur contenu peu intéressant, ces coupures de presse sont remarquables pour leur grande quantité : elles signalent un détour dans la réception de l’auteur ; Gide fait la une des journaux, son nom se répand auprès d’un public beaucoup plus vaste.

Parmi les articles qui fournissent des analyses plus approfondies de l’auteur et de son œuvre, nous assistons à des réactions différentes : une partie des auteurs saluent cette consécration de Gide, en reprenant la ligne d’une certaine critique française qui vise à « normaliser » la figure de l’écrivain : « l’apaisement se fait autour de lui, et en lui-même¹⁶⁵ ». En revanche, la nouvelle suscite également de nombreuses critiques. Nous allons maintenant parcourir ces lignes de la réception italienne du prix Nobel.

3.6.1. Un auteur « modéré »

Les premiers articles, parus le 14 novembre, sont tous assez neutres. *Il Nuovo Corriere della Sera* publie un entrefilet anonyme d’environ 32 lignes en deuxième page qui annonce l’attribution du prix, reporte un extrait des motivations¹⁶⁶ et résume la vie et l’œuvre de l’écrivain de façon sommaire. Il cite *Les Nourritures terrestres* comme « l’une des représentations les plus typiques de sa pensée et de son art¹⁶⁷ », affirme que, « avec une sincérité cruelle et une grande puissance stylistiques, il a dévoilé les aspects les plus

¹⁶³ À la fin de l’année 1947 un article donne même un bilan partiel des articles parus, cf. Al., « Angoscia di Gide », *Il Giornale del popolo*, III, 303, 18 décembre 1947, p. 3.

¹⁶⁴ Pour lesquels nous renvoyons au paragraphe « Description du corpus ».

¹⁶⁵ Robert Kemp, « M. André Gide Prix Nobel », *Le Monde*, 15 novembre 1947, in BAAG, 156, p. 576.

¹⁶⁶ Cf. [Anonyme], « A Gide il premio Nobel », *Il Nuovo corriere della Sera*, LXXI, 210, 14 novembre 1947, p. 2. « Tutti i problemi e le situazioni umane sono trattati con intrepido amore della verità ed eccezionale acutezza psicologica ».

¹⁶⁷ *Ibidem*. « Una delle espressioni più caratteristiche del suo pensiero e della sua arte ».

intimes de sa conscience artistique et humaine¹⁶⁸ » ; il ne cite que *L'Immoraliste* et *Les Faux-monnayeurs*. L'information est répétée dans l'édition du soir, *Il Corriere d'informazione*, en première page, avec un petit portrait de Gide de profil et une courte didascalie¹⁶⁹. Le quotidien milanais reconnaît la valeur de Gide, mais sans prendre position par rapport à son œuvre. De nombreux quotidiens nationaux et régionaux suivent cette même voie¹⁷⁰.

En revanche, quelques critiques plus experts, ou de plus longue tradition gidienne, fournissent aux lecteurs des clés de lecture plus approfondies, en reprenant souvent les thématiques typiques de la critique italienne sur Gide. Notamment, ils mettent en valeur les aspects classiques des œuvres de Gide, leur équilibre, leurs contenus moraux ; une lecture qui est sûrement la plus apte à poursuivre la voie de la canonisation.

La Nuova Stampa de Turin consacre à l'événement la colonne de droite, avec un article anonyme¹⁷¹ qui annonce l'attribution du prix et les motivations, en rajoutant une présentation de l'auteur qui souligne son importance et son influence :

Le succès, la célébrité d'André Gide, la fascination qu'il exerçait aussi sur les écrivains italiens et sur le public cultivé de l'autre après-guerre depuis que, écrivain sublime et lumineux, avec Proust et Valéry, a conquis les zones les plus nuancées et inquiètes de la sensibilité européenne, même après de tels bouleversements dans l'histoire, les intérêts, les curiosités et les exigences morales, ont encore aujourd'hui un je ne sais quoi de vivant et pénétrant. Tout le monde le connaît, moraliste romancier poète¹⁷².

¹⁶⁸ *Ibidem*. « Con crudele sincerità e con potenza stilistica, rivelò i più intimi aspetti della sua coscienza artistica ed umana ».

¹⁶⁹ Cf. [Anonyme], « Gide premio Nobel », *Il Corriere d'informazione*, III, 270, 14 novembre 1947, p. 1. « A 78 anni André Gide, il più illustre degli scrittori francesi viventi e tra i più rappresentativi della letteratura mondiale, riflettendosi nella sua arte tutte le inquietudini, le ambiguità e i fermenti del mondo moderno, ha ricevuto il premio Nobel per la letteratura »

¹⁷⁰ Les articles sont souvent en première page, cf. [Anonyme], « Ad André Gide il premio Nobel », *L'Avanti!*, LI, 265, 14 novembre 1947, p. 1 ; [Anonyme], « André Gide premio Nobel », *Il Giornale del Popolo*, III, 274, 14 novembre 1947, p. 1 ; [Anonyme], « André Gide premio Nobel 1947 », *L'Italia*, XXXVI, 270, 14 novembre 1947, p. 1 ; [Anonyme], « Il premio Nobel a Gide, Robinson e Appleton », *Il Popolo*, V, 267, 14 novembre 1947, p. 1 ; [Anonyme], « André Gide premio Nobel 1947 », *L'Umanità*, I, 219, 14 novembre 1947, p. 1 ; [Anonyme], « Il premio Nobel per la letteratura conferito al francese Andrea Gide », *Libertà*, 285, 14 novembre 1947, p. 1.

¹⁷¹ Antoine Fongaro affirme que l'article est à attribuer à Arrigo Cajumi (cf. *Compléments*, op. cit., p. 9).

¹⁷² [Anonyme], « Il premio Nobel ad André Gide », *La Nuova Stampa*, III, 267, 14 novembre 1947, p. 1. « Il successo, la fama di André Gide, il fascino esercitato anche sui letterati italiani, e sul pubblico colto, dell'altro dopoguerra, da quand'egli, scrittore eccelso e lucente, con Proust e Valéry, conquistò le zone più sottili e inquiete della sensibilità europea, hanno tuttora, pur dopo così grandi mutazioni di storia, e diciamo

Tout en précisant que les œuvres de Gide sont désormais universellement connues, l'auteur les énumère, en partant des *Cahiers d'André Walter* : il les cite toutes, à l'exception de *Corydon*. Le rédacteur de *La Stampa* propose une vision typiquement classique de Gide, en reprenant les caractères et les références qui caractérisent cette lecture. Il met en relief « la transparence admirable, classique du style¹⁷³ », l'équilibre de son écriture « si bien définie dans les plus claires structures du langage français, discursif et éclairant¹⁷⁴ », qui ne peut que séduire les jeunes. Il souligne l'affinité de Gide, « moderne Montaigne¹⁷⁵ », avec la tradition moraliste française et, en même temps, son attitude autobiographique, ses inquiétudes et ses indécisions. Les mêmes caractères sont mis en valeur par le poète hermétiste Piero Bigongiari qui, cependant, insiste surtout sur la voie de la canonisation en cours. Dans un long article paru dans *Il Nuovo Corriere* de Florence et ensuite republié dans *La Fiera letteraria*¹⁷⁶, il reprend les topos de la critique gidienne : la structure de l'œuvre, les textes qui se répondent l'un l'autre, le *Journal* comme complément nécessaire, la valeur universelle de l'autobiographisme où chaque personnage « vise à l'exemplarité, à l'impartialité¹⁷⁷ ». Gide est le promoteur d'un « humanisme transparent¹⁷⁸ », que Bigongiari, à l'instar d'autres auteurs, rapproche de Montaigne et de Spinoza ; « Gide nourrit avec un rythme calme et classique¹⁷⁹ », sa richesse réside dans « une intelligence dont le côté humain consiste dans le fait d'être, à

di interessi e curiosità ed esigenze morali, un che di vivo e penetrante. Tutti lo conoscono, moralista romanziere poeta ». L'édition du soir, *Stampa sera*, publie ensuite une photo de Gide sans commentaires.

¹⁷³ *Ibidem*. « La trasparenza mirabile, classica dello stile ».

¹⁷⁴ *Ibidem*. « In un'età terribilmente introspettiva, avida di psicologie misteriose e aberranti, pronta alle più ardite e disperate esperienze, la sua elegantissima ansietà, così ben dominata nei più chiari schemi del linguaggio francese, discorsivo e illuminante, non poteva non sedurre gran numero di giovani ».

¹⁷⁵ *Ibidem*. « Moderno Montaigne ».

¹⁷⁶ Pietro Bigongiari, « André Gide premio Nobel 1947 », *Il Nuovo Corriere*, III, 323, 20 novembre 1947, p. 3; l'article est publié à nouveau dans *La Fiera letteraria*, II, 51, 18 décembre 1947, p. 4. Il s'agit du seul article consacré au Nobel dans la revue romaine, après une brève notice dans la livraison du 20 novembre (cf. [Anonyme], « Il premio Nobel ad André Gide », *La Fiera letteraria*, II, 47, 20 novembre 1947, p. 1), probablement à attribuer au même Bigongiari en raison de différentes similitudes textuelles. L'auteur de la notice salue « il riconoscimento dell'opera di un uomo che ha onorato la cultura europea con la sua intelligenza e la sua arte, e che tuttora difende i valori assoluti dello spirito contro il compromesso e il fanatismo ».

¹⁷⁷ *Ibidem*. « Mira all'esemplarità, all'imparzialità ».

¹⁷⁸ *Ibidem*. « Umanesimo trasparente ».

¹⁷⁹ *Ibidem*. « Gide nutre con un tempo calmo e classico ».

chaque instant, plus large de sa propre application¹⁸⁰ ». Bigongiari propose une lecture typiquement classique de Gide, en soulignant qu'il est « le plus grand, le plus magique des écrivains vivants, le plus loin du fanatisme¹⁸¹ ». Par la mise en valeur de dernier aspect, le critique s'insère dans la ligne de la canonisation : il vise à éloigner Gide des excès, de toute prise de position divergente, pour le ramener dans le champ de la régularité et de la modération¹⁸². Il affirme que le prix Nobel a sorti Gide de son essence changeante pour lui donner un état définitif. Il évolue « de Gide comme problème à régler à Gide comme paramètre de solution¹⁸³ » ; une « normalisation » intervient pour résoudre l'éternelle question de l'ambiguïté et des contradictions de l'auteur. Dans un monde qui d'après Bigongiari, semblait devoir servir seulement « comme un miroir [...] à l'égotisme gidien, destiné à refléter sa changeante persistance¹⁸⁴ » Gide devient un point de référence solide : « Celui qui semblait concentré à résoudre soi-même [...] s'est transformé dans un actif résolveur¹⁸⁵ ».

3.6.2. Critiques de droite, critiques de gauches

Contrairement aux critiques qui accompagnent Gide sur la voie de la canonisation, une partie des réactions au prix Nobel relance le débat dans la presse. Ces critiques, d'orientation idéologique transversale, proposent les reproches typiques de la lecture de Gide comme décadent et immoral : ils dénoncent son manque d'engagement, son immoralisme, ses contradictions sa mauvaise influence sur les jeunes générations.

Les critiques modérés et conservateurs¹⁸⁶ visent surtout, les contenus moraux des œuvres de Gide, analysés plus ou moins superficiellement¹⁸⁷. En ce contexte se situe

¹⁸⁰ *Ibidem*. « Un'intelligenza la cui umanità consiste nell'essere in ogni momento più grande della propria continua applicazione »

¹⁸¹ *Ibidem*. « Il più grande, il più magico scrittore vivente, il più lontano dal fanatismo ».

¹⁸² D'ailleurs, on lit en exergue à l'article : « Forse Gide non ci è mai apparso così grande come ora che i suoi difetti lo hanno limitato, direi fisicamente, lo hanno concluso nello spazio e nel tempo », cf. *ibidem*.

¹⁸³ *Ibidem*. « Da Gide come problema da risolvere a Gide come misura che aiuta a risolvere ».

¹⁸⁴ *Ibidem*. « Come uno specchio [...] dell'egotismo gidiano e a rifletterne il cangiante permanere identico a se stesso ».

¹⁸⁵ *Ibidem*. « Colui che sembrava solo intento a risolvere se stesso [...] si è trasformato in un reattivo solutore ».

¹⁸⁶ Cf. Umberto Massi, « André Gide premio Nobel », *Il Quotidiano*, IV, 273, 23 novembre 1947, p. 3, republié in « Cosa si è premiato in Gide? Nessun premio Nobel è stato mai più strano », *L'eco di Bergamo*, LXVIII, 277, 27 novembre 1947, p. 3. Cf. également [Anonyme], « Gide ringrazia », *Il Quotidiano*, IV,

Mario Missiroli, directeur de *Il Messaggero* de Rome, qui consacre un long article au prix Nobel en troisième page, le 16 novembre¹⁸⁸. Missiroli s'étonne du choix de l'Académie de Suède, car Gide « n'est pas excellent en rien, et ne laisse pas de signes durables¹⁸⁹ ». Il affirme que Gide est moins un écrivain qu'un critique, car ses personnages sont inconsistants ; c'est donc l'homme, et non pas l'écrivain, que l'Académie souhaitait célébrer. Mais c'est justement l'attitude de Gide qu'il souhaite mettre sous accusation : il l'accuse d'individualisme, de bouleverser la morale traditionnelle, de propager le pessimisme et la résignation¹⁹⁰.

Les critiques à Gide sont également d'ordre religieux et philosophique : Francesco Casnati¹⁹¹, par exemple, reprend l'une des lignes critiques qu'il avait suivi entre les deux guerres et lit le parcours de Gide comme une réaction contestataire à son éducation puritaine protestante : toute son œuvre ne serait qu'une tentative de justifier une vie immorale, ce qui explique sa diffusion dans la société contemporaine, corrompue et sans valeurs. La même ligne est reprise par Nicola Francesco Cimmino¹⁹², qui met au centre de sa critique la lutte pérenne entre l'individu et l'ordre du monde qui marque la vie et l'œuvre de Gide. Il retrace les origines de cette lutte dans son éducation protestante et observe que, dernièrement, son résultat est le pessimisme. La motivation du jury, qui met en valeur la complexité de l'œuvre de Gide comme signe de son humanité, est

276, 27 novembre 1947, p. 3; d'après le commentateur, Gide est le défenseur de l'amoralisme et d'un « anarchismo passivo che dissolve ogni ordine umano e divino ».

¹⁸⁷ La variété des articles amène aux niveaux les plus différents de critique. Par exemple, une critique triviale à la morale gidienne se retrouve dans un petit entrefilet d'un hebdomadaire humoristique de Gênes *Il Girarrosto* ; l'auteur évoque le regret pour l'attribution manquée du prix à Benedetto Croce, exclu « parce qu'il n'a pas écrit de livres où on invite les hommes à coucher avec d'autres hommes », cf. [?], [Sul Nobel], *Girarrosto*, 27 novembre 1947 : « Il premio Nobel per la letteratura, 16 milioni, è stato assegnato ad André Gide anziché a Benedetto Croce. "Perché i quattro o cinque libri di Gide, conosciuti da qualche sparuto migliaio di persone – direte voi – valgono più dell'imponente opera di croce, universalmente riconosciuta?". No : evidentemente, perché Benedetto Croce non ha scritto libri nei quali si invitavano gli uomini ed andare a letto con gli uomini ».

¹⁸⁸ Cf. Mario Missiroli, « Un premio Nobel. André Gide », *Il Messaggero*, LXIX, 314, 16 novembre 1947, p. 3.

¹⁸⁹ *Ibidem*. «Non eccelle veramente in nulla e non lascia nessun segno indelebile ». Au sujet de l'influence de Gide, cf. également [Anonyme], « Ecco i premi Nobel », *Il Corriere di Milano*, II, 270, 14 novembre 1947, p. 1. « Forse ora l'influenza del grande scrittore francese sta per esaurirsi ».

¹⁹⁰ Cf. *ibidem*. Il affirme que « un'amarezza ineffabile pervade le pagine del *Journal* ».

¹⁹¹ Cf. Francesco Casnati, « Umano troppo umano di André Gide », *Il Popolo*, V, 272, 16 novembre 1947, p. 3.

¹⁹² Cf. Nicola Francesco Cimmino, « Gide », *Momento sera*, II, 276, 23 novembre 1947, p. 3 et *Pagine libere*, II, 2, décembre 1947, p. 82-85.

particulièrement contestée : *L'Avvenire d'Italia*, quotidien de la curie de Bologne, conteste la définition de l'œuvre de Gide comme « humaine ». Gide nierait toute certitude, en restant un « éternel insatisfait¹⁹³ ». Un mois plus tard, dans le même journal, Benvenuto Matteucci stigmatise l'inquiétude de Gide, son refus de prendre parti et sa « quête égoïste de justifications¹⁹⁴ ». Il affirme que la sympathie des catholiques est incompréhensible, et que Gide a une idée faussée du christianisme.

Un autre aspect typique de la critique de Gide décadent, mis au centre par les détracteurs de l'écrivain français, est l'inanité et l'incapacité de choisir. Alberto Savinio condamne l'immobilisme, le manque d'énergie et de décision de l'auteur. Il affirme que « André Gide était fait exprès pour le prix Nobel¹⁹⁵ », parce qu'il est un « pur intellectuel ». Cette définition, comme le critique l'éclaircit par la suite, cache sa désapprobation pour l'autobiographisme de Gide, seul contenu d'une œuvre qui, d'après Savinio, est dépourvue de valeur littéraire :

L'écrivain du type pur intellectuel réduit l'art de l'écriture à la transcription cursive de ses propres déambulations mentales. C'est un coureur de la littérature. Il marche et il ne s'arrête pas. S'arrêter signifie réaliser une œuvre isolée, une œuvre « verticale », et l'œuvre de l'écrivain pur intellectuel est entièrement « horizontale »¹⁹⁶.

Gide serait essentiellement un « auteur de journal¹⁹⁷ » ; Savinio associe cette tendance gidienne à un besoin de calme et de contemplation : « il est donc analytique et non pas synthétique, discursif et non pas rhétorique, tacite et non pas bruyant. [...] Il doit être écouté dans le calme et le silence. C'est un écrivain de temps de paix. Autrement, sa voix se perd¹⁹⁸ » ; l'identité d'intellectuel « contemplatif » situe Gide à l'opposé d'un homme

¹⁹³ [Anonyme], « André Gide premio Nobel », *L'Avvenire d'Italia*, LII, 275, 15 novembre 1947, p. 3. « Perenne insoddisfatto ».

¹⁹⁴ Benvenuto Matteucci, « L'eresia di André Gide », *L'Avvenire d'Italia*, LII, 299, 18 décembre 1947, p. 3. « Egoistica ricerca di giustificazioni ».

¹⁹⁵ Alberto Savinio, « Era fatto apposta per il premio Nobel », *Il Corriere d'informazione*, III, 266, 3-4 décembre 1947, p. 3. « André Gide è fatto apposta per ricevere il Premio Nobel ».

¹⁹⁶ *Ibidem*. « Lo scrittore del tipo intellettuale puro riduce l'arte dello scrivere alla trascrizione corsiva del proprio deambulismo mentale. È un podista della letteratura. Cammina e non si ferma. Fermarsi significa compiere un'opera isolata, un'opera "verticale", e l'opera dello scrittore intellettuale puro è schiettamente "orizzontale" ».

¹⁹⁷ *Ibidem*. « Diarista ».

¹⁹⁸ *Ibidem*. « Egli è dunque analitico e non sintetico, discorsivo e non retorico, tacito e non roboante. [...] va ascoltato nella calma e nel silenzio. È lo scrittore della condizione di pace. In altra condizione la sua voce si perde ».

d'action. Dans ces affirmations, il est possible de remarquer l'ancienne désapprobation, à caractère avant-gardiste pour la présumée inanité de Gide¹⁹⁹.

Cet aspect, ainsi que d'autres, de la critique de Gide « décadent » sont à retrouver dans un article de Giovanni Papini qui, même si ne fait pas explicitement référence au prix Nobel, a été sûrement sollicité par cet événement. La genèse de cet article est expliquée par le journal de l'écrivain italien :

6 novembre 1947. Mes amis de la revue *L'Ultima* voudraient que j'écrive un nouvel article de critique négative, comme celui que je fis de Sartre, il y a quelque temps. Comme, de temps en temps, j'ai les mains qui me démangent, cela ne me déplairait pas, mais la difficulté consiste à trouver une victime qu'il vaille la peine de lapider. Les derniers survivants (Croce, Gide, Shaw) n'ont plus la prépondérance dans la culture. Les autres, les nouveaux, sont plus ou moins médiocres et nul n'émerge suffisamment pour représenter un drapeau, une école, un danger²⁰⁰.

La remise du prix Nobel à Gide, probablement, oriente le choix de Papini ; l'article paraît à la fin de l'année 1947 : « Quels furent les “idéaux” de Gide? Ils sont au nombre de trois : le “tourisme” intellectuel, l'égocentrisme anarchique et le culte de la sodomie²⁰¹ ». Papini remarque que l'écrivain français utilise son style apparemment classique pour diffuser ses contenus décadents : « André Gide est un prosateur aux qualités excellentes, un analyste cérébral au goût éprouvé et à la culture étendue. Il parvient à verser dans les oreilles les potions les plus empoisonnées du romantisme avec la grâce tranquille et élégante des échansons du classicisme²⁰² ». Nous retrouvons chez Papini tout l'arsenal d'injures qui caractérisaient le discours critique de l'entre-deux-guerres : Gide est « un eunuque », « stérile » ; son attitude dérive de son éducation, à la fois protestante et veinée d'hypocrisie bourgeoise : « il est resté le pèlerin qui, par horreur de la maison paternelle, ne peut supporter aucune maison, et ne se trouve à l'aise que dans le provisoire des chambres d'hôtel²⁰³ ». En refusant toute doctrine, il met soi-même au centre et se consacre seulement « à observer et à enregistrer la moindre errance des

¹⁹⁹ D'ailleurs, à la fin de l'article, il affirme que ce prix décerné à un homme de paix « ha da riuscire simpatico » aussi parce que, par là, les membres du jury « mostrano di considerare questo periodo nel quale viviamo come un periodo di pace. Possa il potere magico degli augurii non essere del tutto sfumato! », cf. *ibidem*.

²⁰⁰ Giovanni Papini, *Diario*, traduit par Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 76.

²⁰¹ Cartouche [Giovanni Papini], « André Gide », *L'Ultima*, II, 23-24, 25 novembre-25 décembre 1947, p. 29-35, traduit par Alain Goulet, *Giovanni Papini juge d'André Gide*, op. cit., p. 78.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibid.*, p. 80.

caprices du moi²⁰⁴». Incapable de choisir, il est attiré par de mauvais exemples²⁰⁵. Le critique, ancien ami de Gide, définit la condition de Gide comme un « drame » ; il serait incapable d'adhérer à la communauté humaine et finalement, à la vie²⁰⁶.

Les critiques de la gauche, en revanche, se concentrent sur des motivations idéologiques. En France²⁰⁷ comme en Italie, les journaux communistes ne pardonnent pas à Gide cette consécration qui marque, une fois de plus, son statut de privilégié. Le rédacteur anonyme de *L'Unità*, édition de Milan, probablement Giansiro Ferrata²⁰⁸, ne cache pas son admiration pour ce « très grand écrivain²⁰⁹ », dont la valeur est « incontestable au niveau littéraire²¹⁰ ». Gide est sans doute « parmi les grands représentants de la culture contemporaine en Europe²¹¹ », mais, d'après le rédacteur, a succombé à sa provenance sociale : « un esprit de caste et un penchant dilettante ont pris le dessus²¹² » ; son œuvre, d'après Ferrata, ne représentait que le début de la crise bourgeoise. L'édition de Gênes fait écho à ces critiques deux jours plus tard, de façon bien plus appuyée. D'après Giovanni Rami, Gide est l'image même de la bourgeoisie, seul sujet de ses romans. Il représente la décadence de la société qui a trahi ses valeurs ; il a été déçu par l'*U.R.S.S.*, parce que « il n'y a pas trouvé une académie d'esthètes décadents²¹³ ». L'édition romaine de *L'Unità* propose une critique en ligne avec les deux autres, tout en donnant un jugement plus approfondi au niveau littéraire. D'après Massimo Caprara, les personnages de Gide, qui semblent bien construits, s'égarent au fil du roman et « finissent par terminer leur carrière de fantômes invraisemblables avec un

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 80.

²⁰⁵ Cf. *ibid.*, p. 81. « Ne supportant aucune morale ni aucune foi, Gide est fatalement attiré vers les condamnés, les maudits, les frénétiques, vers tous ceux qui ont défié une loi et franchi une limite ».

²⁰⁶ Cf. *ibid.*, p. 82 : Gide vise seulement à « sauver la liberté du moi, du moi précieux des décadents égocentriques. [...] En refusant tout choix, il a refusé la vie. [...] Sa constante inclinaison pour les amours homosexuelles [...] n'est que l'absence de foi dans la vie, dans la propagation et la continuation de la vie. [...] Son choix du non-choix – dilettantisme de luxe, mais dilettantisme malgré tout – l'a conduit à l'esclavage du narcissisme ».

²⁰⁷ Cf. Anonyme, « Le prix Nobel de la servilité », *L'Humanité*, 14 novembre 1947, p. 3, in BAAG, 156, p. 571-572..

²⁰⁸ Cf. Antoine Fongaro, *Compléments*, op. cit., p. 9.

²⁰⁹ [Anonyme], « André Gide premio Nobel '47 per la letteratura », *L'Unità*, XXIV, 270, 14 novembre 1947, p. 4. « Scrittore veramente grande ».

²¹⁰ *Ibidem*. « Letterariamente non si discute ».

²¹¹ *Ibidem*. « Fra i maggiori rappresentanti della cultura contemporanea in Europa ».

²¹² *Ibidem*. « Uno spirito di casta ed anche una inclinazione dilettantesca hanno preso in lui il sopravvento ».

²¹³ Giovanni Rami, « Gide premio Nobel », *L'Unità*, XXIV, 275, 16 novembre 1947, p. 3

acte gratuit ou une pratique obscène²¹⁴ ». Il critique durement les « immoralités » des textes de Gide, son « goût du péché²¹⁵ », la « corruption modérée et assumée qu'il a exercée et encore exerce sur ses lecteurs²¹⁶ » ; en même temps, il ne peut pas lui pardonner son manque d'engagement, son « refus calculé et coupable d'accepter et de croire dans les responsabilités de l'écriture²¹⁷ ».

À la lumière de ces articles, nous pouvons affirmer que l'attribution du prix Nobel, suprême honneur consenti à un écrivain, suscite deux genres de réactions dans la critique italienne. Une partie des auteurs vise à minimiser ses aspects de divergence de l'horizon de l'époque. Ces critiques progressent sur la voie de la canonisation de l'auteur, en le proposant en tant qu'exemple mais en soulignant, en même temps, son appartenance à une époque désormais achevée. En revanche, une partie de la critique s'oppose durement à cette reconnaissance, en mettant en valeur, une fois de plus, ses caractères les plus controversés. Si, d'un côté, la remise du prix Nobel entraîne une progression Gide vers sa canonisation, de l'autre cet événement relance le débat autour de ses œuvres.

²¹⁴ Massimo Caprara, « Il premio Nobel '47 – André Gide », *L'Unità*, XXIV, 276, 16 novembre 1947, p. 3. « Finiscono col chiudere la loro carriera di fantasmi impossibili con un atto gratuito o una pratica oscena ».

²¹⁵ *Ibidem*. « Gusto del peccato ».

²¹⁶ *Ibidem*. « Corruzione misurata e compiaciuta che egli ha esercitato e esercita sui suoi lettori ».

²¹⁷ *Ibidem*. « Il calcolato e colpevole rifiuto di accettare e di credere nelle responsabilità dello scrivere ».

CONCLUSIONS

[...] ci restano, comunque, i cento semi del futuro che nessuno come lui ha saputo delicatamente conservare trapiantandoli, abilmente rinnovati dal passato nel presente.

Giansiro Ferrata, 1928

Au terme de ce parcours dans la presse italienne, nous pouvons confirmer, d'abord, que la réception d'André Gide, entre 1895 et 1947 passe largement à travers les quotidiens et les revues culturelles et littéraires. Cette réception est confiée à une multitude de lecteurs-critiques qui rendent compte des œuvres de l'écrivain français et qui informent le public des évolutions de sa pensée et de sa poétique. Si, au début, ces lecteurs-auteurs font partie d'une élite restreinte, au fil des années leur nombre augmente et s'élargit à de différents milieux. La lecture du corpus des articles révèle un ensemble composite, où s'entrecroisent les voix de critiques provenant de différents contextes culturels, poétiques et idéologiques ; pour cette raison, nous pouvons affirmer que la connaissance de Gide est transversale.

À l'intérieur de cet ensemble composite, il a été possible de remarquer des commentaires et des définitions récurrents, qui déterminent des lectures critiques précises. Ces lignes subissent des évolutions, mais conservent également des caractères reconnaissables tout au long de la période. Au cours de la première période de réception, l'intérêt pour Gide semble naître dans une phase de dépassement du symbolisme ; les quelques auteurs qui remarquent des caractères symbolistes ou, plus largement, décadents, sont bientôt remplacés par les jeunes critiques qui, autour de *La Voce*, mettent en valeur les éléments de « modernité » de la poétique gidienne. Ces auteurs se proposent en tant que voix alternative à la culture officielle : cette donnée, ainsi que l'exiguïté des références autour de Gide, nous démontrent que l'auteur, encore jeune, est un auteur marginal. Une partie de la critique italienne remarque chez Gide les éléments qui concourent à la définition de « classique », à savoir la sobriété de langage, l'équilibre de la composition, l'intérêt moral de ses œuvres et son universalisme. Sur le front opposé, de nombreux critiques retrouvent dans les œuvres de Gide des éléments qu'ils reconduisent à

un esprit décadent ; par cette définition, on pointe du doigt une multitude d'aspects différents : la pluralité des opinions de l'auteur, ses apparentes contradictions, qui amènent à son incapacité de choisir, le caractère non conventionnel de ses positions morales, son intérêt pour la psychologie de l'homme. D'après ces lignes critiques, nous pouvons confirmer que la réception de Gide mélange toujours des aspects d'esthétique et de morale : la lecture de Gide écrivain n'est jamais disjointe du jugement sur l'homme. La troisième ligne est celle de la modernité, une ligne qui est ontologiquement floue et mouvante. Les écrivains qui considèrent Gide comme « moderne », semblent arriver, de fait, à une synthèse des deux premières lignes critiques : les œuvres de Gide sont considérées comme modernes, car elles conjuguent une forme classique à la centralité du sujet et de son expérience. Après la Première Guerre mondiale, cette dernière vision de Gide est partagée par un contexte plus large par rapport à celui des petits cercles novateurs des revues de la modernité, alors que les deux premières lectures sont viciées par une critique d'ordre morale. Au cours des dernières années étudiées, la centralité du sujet politique cache presque entièrement le jugement littéraire, mais la notion de Gide comme représentant de ce compromis entre caractères classiques et décadents persiste. En dressant un bilan général de ces lignes critique, nous pouvons donc affirmer que l'intérêt pour l'œuvre de Gide suit un fil rouge fondamental, à partir des revues de la modernité jusqu'au deuxième après-guerre : les écrivains qui regardent à Gide en tant qu'exemple à suivre mettent en lumière la coprésence, dans ses œuvres, d'un style classique, c'est-à-dire sobre et mesuré, et de contenus d'approfondissement psychologique.

Les différentes étapes du parcours de réception démontrent tout de même des tendances spécifiques, soumises à l'influence du contexte historique et des différents moments de l'histoire littéraire. Au cours de la période 1895-1918, Gide résulte un auteur encore marginal : il est lu par un petit nombre de lecteurs-auteurs, appartenant à une élite restreinte. Cependant, pendant cette période, Gide jette les bases de sa réception future. Dans la période de l'entre-deux-guerres, Gide atteint sa célébrité. Son nom paraît dans les pages d'une vaste quantité de revues, ainsi que dans de nombreux quotidiens, et cela malgré le contexte historique, a priori peu favorable à la littérature étrangère. Au cours de cette période, les œuvres de Gide suscitent le débat parmi les intellectuels, mais rejoignent également le grand public. Cependant, seulement un petit nombre de critiques élisent Gide en tant qu'exemple et guide spirituel, alors que de nombreux lecteurs-

critiques condamnent ses positions esthétiques et éthiques. Dans la période de l'entre-deux-guerres, Gide rejoint la notoriété mais, en même temps, il est marginalisé pour des raisons politiques et confessionnelles ; nous pouvons sûrement parler de légitimation de l'auteur, mais il faudra attendre la fin de la Deuxième Guerre pour voir le début d'un processus de canonisation. Dans les dernières années visées par notre étude, l'horizon d'attente change radicalement : les événements historiques suscitent un besoin d'engagement qui influence le regard des lecteurs-critiques. Nous retrouvons les lignes critiques établies, mais nous assistons également à leur dépassement en faveur d'une « normalisation », d'un « désarmement » de l'auteur : les aspects les plus controversés de l'œuvre de Gide sont nuancés, l'auteur accède au canon. Si l'attribution du prix Nobel en 1947 est le couronnement de ce processus, il suscite également de nombreuses critiques, en relançant de fait le débat autour de l'écrivain.

Sur le fond de ces lectures collectives, nous avons mis en valeur le regard d'un petit nombre d'auteurs qui jouent un rôle particulièrement actif dans la réception de Gide en Italie. Leurs lectures, d'abord, exemplifient et reflètent les différentes lignes critiques ; mais, en même temps, elles présentent des spécificités individuelles qui démontrent la variété et la richesse de la réflexion autour de l'auteur. La plupart de ces lecteurs entretiennent avec Gide un rapport personnel, cultivé à travers des rencontres et des échanges épistolaires, qui deviennent un élément à part entière de la réception de l'œuvre. La présence physique ou épistolaire de l'auteur influence, directement ou indirectement, la lecture de ses critiques.

Les rapports de l'écrivain français avec ses lecteurs s'insèrent dans le contexte plus large des rapports avec la vie culturelle italienne, que nous avons analysé en détail. Dans un premier moment, Gide lui-même est son propre propagandiste : grand habitué de l'Italie, il part littéralement à la recherche des milieux culturels italiens qui peuvent mieux accueillir ses œuvres. Il envoie des volumes, sollicite des recensions, participe aux débats littéraires : il devient un élément du réseau des revues culturelles européennes. Avec l'expansion de sa notoriété, Gide diminue cette activité d'autopropagande mais il ne cesse pourtant pas de s'intéresser, de temps en temps, à la qualité de ses traductions ou au contenu des recensions. Surtout, il ne cesse pas de fréquenter les intellectuels italiens. Bien évidemment, ses fréquentations changent au fil de la période : la plupart des jeunes intellectuels qu'il croise dans les années avant la Première Guerre perdent d'intérêt à son

égard après le conflit. Mais d'autres prennent la relève, à travers des prises de contact épistolaires qui se transforment parfois en de véritables fréquentations. Ces différentes générations de critiques qui se superposent semblent souvent percevoir un certain écart esthétique avec l'auteur, déjà à partir de la première réception : Gide bouleverse les attentes mais, en même temps, attire l'attention des jeunes, tout au long de la période. La nature insaisissable de son œuvre et de sa personnalité empêchent son figement dans une image définitive ; célébré ou contesté, tout au long de la période, André Gide demeure une présence vivante et constitue un élément majeur des échanges culturels et littéraires à travers l'Europe.

CORPUS DES ARTICLES ET BIBLIOGRAPHIE

Articles citant André Gide dans la presse italienne (1895-1947)

1895

[Anonyme], « La giovane letteratura francese », *Emporium*, I, 1, janvier 1895, p. 71-77.

1896

[Anonyme], « Marginalia. Fra rassegne e giornali », *Il Marzocco*, I, 12, 19 avril 1896, p.n.n. [4].

1897

[Anonyme], « [annonce des Nourritures terrestres], *Il Marzocco*, II, 16, 23 mai 1897, p.n.n. [4].

Girolamo RAGUSA MOLETI, « Conversazioni della domenica. La protesta dei mallarmiani », *Il Corriere dell'Isola*, V, 17, 27-28 juin 1897, p. 1.

[Anonyme], « Marginalia », *Il Marzocco*, II, 36, 10 octobre 1897, p.n.n. [4].

André GIDE, « *Le Voyage d'Urien*. Fragment », *Anthologie-Revue*, I, 1, 20 octobre 1897, p. 11-12.

[Anonyme], « [annonce du Mercure de France] », *Il Marzocco*, II, 42, 21 novembre 1897, p.n.n. [4].

[Anonyme], « [annonce de vente. Voyage d'Urien, Paludes, Nourritures terrestres] », *Anthologie-Revue*, I, 3, 20 décembre 1897, contreplat inférieur.

Roger LE BRUN, « Chronique des revues », *Anthologie-Revue*, I, 3, 20 décembre 1897, p. 46-47.

1898

André GIDE, « Réponse à l'enquête sur l'art et la littérature », *Il Marzocco*, II, 49, 9 janvier 1898, p.n.n. [3-4].

Roger LE BRUN, « Chronique des revues », *Anthologie-Revue*, I, 4, 20 janvier 1898, p. 70-71.

[Anonyme], « [annonce de vente. Voyage d'Urien, Paludes, Nourritures terrestres] », *Anthologie-Revue*, I, 4, 20 janvier 1898, contreplat inférieur.

GESTE, « Una inchiesta », *L'Italia letteraria*, II, 10, 30 janvier 1898, p. 1.

Roger LE BRUN, « Chronique des revues », *Anthologie-Revue*, I, 5, 20 février 1898, p. 91-93.

Evelina FRANCESCHI-MARINI (Evelyn), « Tra libri e riviste », *Roma Letteraria*, VI, 4, 25 février 1898, p. 82-84.

Giuseppe MOLTENI, « Mercure de France. I² », *L'Osservatore della domenica*, I, 12, 20 mars 1898, p.2.

Roger LE BRUN, « Chronique des revues », *Anthologie-Revue*, I, 7, 20 avril 1898, p. 141-143.

Jean VIOLLIS, (Jean d'Ardenne de Tizac), « Un mese letterario in Francia », *Il secolo XX*, II, 9, 13 mai 1898, p. 1.

Roger LE BRUN, « Chronique des revues », *Anthologie-Revue*, I, 11, 20 août 1898, p. 220-227.

1899

Roger LE BRUN, « Chronique des revues », *Anthologie-Revue*, II, 3, janvier 1899, p. 58-59.

Roger LE BRUN, « Chronique des revues », *Anthologie-Revue*, II, 5, mars 1899, p. 97-98.

[Anonyme], « Notizie di lettere ed arte », *Rivista d'Italia*, II, 6, 15 juin 1899, p. 384-394.

Angiolo ORVIETO, « Prometeo e Filottete », *Il Marzocco*, IV, 26, 30 juillet 1899, p. n. n. [2].

1900

Girolamo RAGUSA MOLETI, « La fauna dei neobizantini », *Psiche*, XVII, 1, 1^{er} janvier 1900, p. 3-6.

Remy DE GOURMONT, « Bibliografia. Storia e critica. », *La rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, I, 5, 15 juillet 1900, p. 273-276.

[Anonyme], « Marginalia. Delle influenze in letteratura », *Il Marzocco*, V, 30, 29 juillet 1900, p. n. n. [4].

Remy DE GOURMONT, « Rassegna francese. Storia e critica », *La rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, I, 13, 15 novembre 1900, p. 45-46.

Pierre DE BOUCHAUD, « Le mille notti e una notte. Traduzione del Dott. Mardrus (Edizione della Revue Blanche) », *La rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, I, 14, 1 décembre 1900, p. 85-88.

1901

Remy DE GOURMONT, « La littérature française en 1900 », *Flegrea*, III, 1, 5 janvier 1901, p. 19-31.

Remy DE GOURMONT, « Rassegna francese », *La rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, II, 4, 14 février 1901, 257-264.

[Anonyme], « Tra libri e riviste », *Rivista di Roma*, V, 21, 4 juillet 1901, p. 400.

Guido MAZZONI, « Marginalia. Sui 'limiti dell'arte' », *Il Marzocco*, VI, 35 1^{er} septembre 1901, p. n. n. [3].

Georges POLTI, « Les tendances actuelles du théâtre en France », *Flegrea*, III, 6, 20 septembre 1901, p. 510-530.

Cesare LEVI, « Riviste teatrali », *La rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea*, II, 1, 1^{er}-15 octobre 1901, p. 114-123.

1902

[Anonyme], « Le riviste », *La settimana*, I, 8, 15 juin 1902, p. 597-601.

[Anonyme], « Marginalia. *L'Immoraliste* di André Gide », *Il Marzocco*, VII, 25, 22 juin 1902, p. n. n. [3].

Gian Pietro LUCINI, « La conquista delle stelle », *L'Italia del Popolo*, XI, 600, 27-28 août 1902, p. 1-2.

Gian Pietro LUCINI, « Ancora di Stendhal », *L'Italia del Popolo*, XI, 695, 30 novembre – 1^{er} décembre 1902, p. 1-2.

1903

NEMI [Alfredo GRILLI], « Tra libri e riviste », *Nuova Antologia*, XXXVIII, 747, 1^{er} février 1903, p. 567.

NEMI [Alfredo GRILLI], « Tra libri e riviste », *Nuova Antologia*, XXXVIII, 748, 16 février 1903, p. 751.

Gian Pietro LUCINI, « André Gide ed il suo "Immoraliste" », *La rassegna internazionale*, IV, 4, 15 avril 1903, p. 40-53.

[Anonyme], « Marginalia. *Prétextes* », *Il Marzocco*, VIII, 29, 19 juillet 1903, p. n. n. [3].

NEMI [Alfredo GRILLI], « Prétextes di André Gide », *Nuova Antologia*, XXXVIII, 768, 16 septembre 1903, p. 338-340.

[Anonyme], « Marginalia. L'importanza del pubblico », *Il Marzocco*, VIII, 43, 25 octobre 1903, p. n. n. [4].

[Anonyme], « Alleati e nemici », *Leonardo*, I, 10, 10 novembre 1903, p. 13.

1904

Giovanni PAPINI (Gian Falco), « Alleati e nemici », *Leonardo*, II, 2, juin 1904, p. 29-35.

[Anonyme], « Marginalia. L'evoluzione del teatro », *Il Marzocco*, IX, 33, 14 août 1904, p. n. n. [2-3].

1905

Pierre VARHEN, « L'Ermitage », *Leonardo*, III, février 1905, p. 31-32.

André GIDE, « Lettre à F.T. Marinetti », *Poesia*, I, 9, octobre 1905, p. 17.

1906

[Anonyme], « Marginalia. Gli scrittori parigini in caricatura », *Il Marzocco*, XI, 1, 7 janvier 1906, p. 4-5.

1907

Goffredo BELLONCI, « Bilancio artistico e letterario del 1906. La letteratura », *Il Giornale d'Italia*, VII, 2,2 janvier 1907, p. 3.

Giuseppe PREZZOLINI (Il sarto spirituale), « Rudolf Kassner », *Leonardo*, V, 1, février 1907, p. 117-121.

Giuseppe SACCONI, « La ballata della prigionia di Reading », *Corriere d'Italia*, II, 254, 15 septembre 1907, p. 3.

1908

Gian Pietro LUCINI, « Toute la lyre », *Poesia*, IV, 5, juin 1908, p. 21-23.

Aldo SORANI, « Un Icaro della poesia », *Il Marzocco*, XIII, 39, 27 septembre 1908, p. n. n. [2].

[Anonyme], « Marginalia. La musica e i poeti simbolisti », *Il Marzocco*, XIII, 39, 27 septembre 1908, p.n.n. [3].

Giuseppe VANNICOLA, « Qualche cadenza », *Coenobium*, septembre-octobre 1908.

1909

- [Anonyme], « Una conferenza su Jostojewsky », *La Tribuna*, XXVII, 85, 26 mars 1909, p. 4.
[Anonyme], « Conferenze e letture – Una conferenza di André Gide », *Il Giornale d'Italia*, IX, 84, 25 mars 1909, p. 4.
[Anonyme – G. VANNICOLA (?)], « André Gide », *La Vita*, V, 85, 26 mars 1909, p. 3.
[Anonyme – G. VANNICOLA (?)], « André Gide », *La Vita*, V, 87, 28 mars 1909, p. 3.
Giuseppe Antonio BORGESE, « Cronache letterarie. Storie d'altri tempi », *La Stampa*, XLIII, 212, 2 août 1909, p.3 et *Il Mattino*, XVIII, 213, 2-3 août 1909, p. 1-2.
Giuseppe VANNICOLA, « André Gide », *La vita letteraria*, VI, 11, novembre 1909, p. 270-274.

1910

- Emilio OLIVARI, « A. Gide – La Porte étroite », *Il Lavoro*, VIII, 2489, 27 avril 1910, p. 3.

1911

- Giuseppe PREZZOLINI, « Riviste francesi », *La Voce*, III, 4, 26 janvier 1911, p. 496.
[Anonyme], « Marginalia. Una visita a Paul Verlaine », *Il Marzocco*, XVI, 9, 26 février 1911, p. 5.
Aldo SORANI, « Oscar Wilde e sua madre », *Il Marzocco*, XVI, 20, 14 mai 1911, p. 3-4.
Raffaello PICCOLI, « André Gide », *L'Anima*, I, 7, juillet 1911, p. 204-209.
[Anonyme], « Prose », *L'Anima*, I, 9, septembre 1911, p. 286.
Emilio CECCHI, « L'Ordination », *Il Marzocco*, XXIX, 284, 12 octobre 1911, p.3.
[Anonyme], « Cronachetta bibliografica », *Il Marzocco*, XVI, 46, 12 novembre 1911, p.5.
[Anonyme], « [Annonce de Isabelle] », *La Voce*, III, 48, 30 novembre 1911, p. 699.
Ardengo SOFFICI, « Notizie. Francia », *La Voce*, III, 52, 28 décembre 1911, p. 726.

1912

- Giovanni PAPINI, « L'uomo Dostoevskij », *La Stampa*, XLIV, 10 janvier 1912, p. 3.
Ardengo SOFFICI, « Bollettino bibliografico » et « Prose », *La Voce*, IV, 4, 25 janvier 1912, p. 744.
[Anonyme], « Note », *Le cronache letterarie*, III, 95, 11 février 1912, p. n. n. [4].
Vincenzo CARDARELLI, « Inquietudini contemporanee », *Il Marzocco*, XVII, 9, 3 mars 1912, p. 2-3.
[Anonyme], « Libreria della Voce », *La Voce*, IV, 12, 21 mars 1912, p. 782.
Carlo PISANO, « Cose sorpassate », *Il Cimento*, IV, 8, 15 avril 1912, p. 61-62.
Giuseppe VANNICOLA, « André Gide », *La Voce*, IV, 18, 2 mai 1912, p. 803-804.
[Anonyme], « Libreria della Voce », *La Voce*, IV, 24, 13 juin 1912, p. 835.

1913

- [Anonyme], « Libreria della Voce », *La Voce*, V, 7, 13 février 1913, p. 1010.
[Anonyme], « Giornali e riviste », *La Stampa*, XLV, 20 mars 1913, p. 3.
Emilio CECCHI, « L'isola delle nevi », *La Tribuna*, XXXI, 95, 5 avril 1913, p.3.
André GIDE, « Il plagiatario ostinato [lettres en défense de Vannicola] », *La Voce*, V, 16, 17 avril 1913, p. 1058.
Gustavo BOTTA, « L'ultimo "prétexte" del Sig. Gide », *La Voce*, V, 17, 24 avril 1913, p. 1061.
Giovanni AMENDOLA, *La Voce*, V, 17, 24 avril 1913, p. 1062.
Gustavo BOTTA, Fausto Maria MARTINI, Arturo ONOFRI, Giuseppe VANNICOLA, « Ancora del plagiatario ostinato », *La Voce*, V, 18, 1^{er} mai 1913, p. 1070.
Arturo ONOFRI, « André Gide », *Il popolo romano*, XLI, 261, 22 septembre 1913, p. 3-4.
Ardengo SOFFICI, « Giornale di bordo », *Lacerba*, I, 15, 1^{er} août 1913, p. 167-169.
Emilio CECCHI, « Squisitezza critica », *La Tribuna*, XXXI, 273, 1^{er} octobre 1913, p.3.
Diego VALERI, « André Gide », *Nuova Antologia*, XLVIII, 1103, 1^{er} octobre 1913, p. 358-369.
[Anonyme], « Libreria della Voce », V, 43, 23 octobre 1913, p. 1188.
Giuseppe VANNICOLA, « Oscar Wilde e l'edonismo », *La colonia della salute*, I, 11, 5 novembre 1913, p. 496-503.

1914

- [Anonyme], « Bollettino bibliografico », *La Voce*, VI, 2, 28 janvier 1914, p. 58.

[Anonyme – SOFFICI (?)], « Caffè », *Lacerba*, II, 3, 1^{er} février 1914, p. 46.
 [Anonyme], « Libreria della Voce », *La Voce*, VI, 7, 13 avril 1914.
 [Anonyme], « Libreria della Voce », *La Voce*, VI, 9, 13 mai 1914, p. 49-50.
 [Anonyme], « Libreria della Voce », *La Voce*, VI, 10, 28 mai 1914.
 Emilio CECCHI, « *Livre d'amour di Charles Vildrac* », *Il Marzocco*, XIX, 21, 31 mai 1914, p. 3-4.
 [Anonyme], « Libreria della Voce », *La Voce*, VI, 11, 13 juin 1914.
 [Anonyme], « Libreria della Voce », *La Voce*, VI, 13, 13 juillet 1914.

1915

Giovanni PAPINI, « Giuseppe Vannicola », *La Nazione*, LVII, 224-225, 12 août 1915, p. 3.
 Giuseppe VANNICOLA, « Il segreto di Oscar Wilde », *Il Mattino*, XXIV, 228, 15-16 août 1915, p. 3.

1919

Adolfo FRANCI, « André Gide », *I libri del giorno*, II, 4, avril 1919, p. 199-201.
 Emilio CECCHI, « Julien Benda », *La Ronda*, I, 3, juin 1919, p. 69-70.
 Emilio CECCHI, « Jacques Rivière », *La Ronda*, I, 3, juin 1919, p. 71-73.
 Adolfo FRANCI, « Francia », *I libri del giorno*, II, 8, août 1919, p. 424-426.
 Paolo NALLI, « Le novità in Francia », *Il Giornale dell'Isola letterario*, I, 15, 15 décembre 1919, p. 3.

1920

Giuseppe RAIMONDI, « André Gide, *Il Prometeo male incatenato* », *La Ronda*, II, 4, avril 1920, p. 312-313.
 [Anonyme], « Cronache dei libri. Traduzioni », *Il Corriere della Sera*, XLV, 112, 11 mai 1920, p. 2.
 Riccardo BACCHELLI, « Francia. Notizie oltremontane », *La Ronda*, II, 5, mai 1920, p. 377-384.
 Riccardo ARTUFFO, « Il teatro di domani », *La Stampa*, LIV, 156, 26 juillet 1920, p. 2.
 [Anonyme], « Table de matière de la NRF », *Il Giornale dell'Isola letterario*, II, 11, 1^{er} novembre 1920, p. 3.
 Aldo SORANI, « Il metodo di A. Gide », *Il Marzocco*, XXV, 48, 28 novembre 1920, p. 1-2.
 Arrigo CAJUMI, « Libri di cui si parla. Francia », *I libri del giorno*, III, 12, décembre 1920, p. 645.

1921

[Anonyme], « Gilbert Keith Chesterton. *Le avventure di un uomo vivo* », *La Ronda*, I-II, p. 38-60

1922

Enrico BARFUCCI, « Oscar Wilde nell'eterna cronaca giudiziaria », *Il Nuovo giornale*, XVII, 4, 5 janvier 1922, p. 4.
 Jacques RIVIÈRE, « André Gide », *La Ronda*, IV, 1, janvier 1922, p. 60-68.
 Adolfo FRANCI, « La Nouvelle Revue Française e André Gide », *Lo Spettatore*, I, 2, février 1922, p. 168-171.
 Arrigo CAJUMI, « Francia. H. de Régner. André Gide, *I libri del giorno*, V, 4, avril 1922, p. 202-204.
 RIDEAU [?], « Saül di André Gide al Vieux-Colombier », *La Stampa*, LVI, 146, 20 juin 1922, p. 3.
 [Anonyme], « Saül di André Gide », *Il Piccolo della Sera*, XXXVIII, n. s. 805, 22 juin 1922, p. 3.
 Cesarino GIARDINI, « Dialogo d'Eleuterio di Julien Benda », *I libri del giorno*, V, 7, juillet 1922, p. 365-366.
 Arnaldo FRATELLI, « André Gide e le Caves du Vatican », *L'Idea nazionale*, XII, 202, 29 août 1922, p. 3.
 [Anonyme], « Il Saül di André Gide », *Le Opere e i Giorni*, I, 7, 1^{er} septembre 1922, p. 51.
 Giuseppe ANTONIO BORGESE, « Il papa trafugato », *Il Corriere della Sera*, XLVII, 240, 6 octobre 1922, p. 3.
 Adriano TILGHER, « Prometeo e Ulisse », *La Stampa*, LVI, 243, 14 octobre 1922, p. 3.
 Arrigo CAJUMI, « Francia. Figure storiche e drammatiche », *I libri del giorno*, V, 10, octobre 1922, p. 537-539.
 Arrigo CAJUMI, « Approssimazioni e realtà », *I libri del giorno*, V, 11, novembre 1922, p. 595-597.
 Luigi TONELLI, « Una "sotie" di Gide », *La Stampa*, LVI, 259, 1^{er} novembre 1922, p. 3.
 Giuseppe PREZZOLINI, « Note – Letteratura francese », *Il Convegno*, III, 11-12, novembre-décembre 1922, p. 684-690.

1923

- [Anonyme], « Cronaca », *Rassegna di studi francesi*, I, 1, janvier-mars 1923, p. 27-32.
- Giovanni Battista ANGIOLETTI, « René de Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine* », *L'Esame*, II, 6, juin 1923, p. 518-522.
- Mario PUCCINI, « Dostoievski visto da Gide », *Il Resto del Carlino della sera*, XXXIX, 177, 27 juillet 1923, p. 3.
- [Anonyme], « Notizie », *Le Opere e i Giorni*, II, 8, 1^{er} août 1923, p. 50-53.
- IL TARLO [Emilio CECCHI], « Libri nuovi e usati », *La Tribuna*, XLI, 183, 3 août 1923, p. 3.
- Ugo OJETTI, « I decadenti di trent'anni fa », *Il Corriere della Sera*, XLVIII, 184, 3 août 1923, p. 3.
- Alberto SPAINI, « Libri francesi. Thibaudet e Gide », *Il Corriere italiano*, II, 206, 12 septembre 1923, p. 3.
- ID., *Il Resto del Carlino*, XXXIX, 217, 12 septembre 1923, p. 3.
- Nino FRANK, « Gide e Dostoyewsky », *Il Mondo*, II, 229, 27 septembre 1923, p. 3.
- Alberto Cesare ROSSI, « André Gide. Dostojewsky », *L'Esame*, II, 10, 31 octobre 1923, p. 803-807.
- [Anonyme], « Bibliografia », *Le Opere e i Giorni*, II, 12, 1^{er} décembre 1923, p. 71-75.
- Giuseppe Antonio BORGESE, « Dostoievsky secondo Gide », *Il Corriere della Sera*, XLVIII, 310, 28 décembre 1923, p. 3.
- Alberto Cesare ROSSI, « Francia », *L'Esame*, II, 11-12, novembre-décembre 1923, p. 926-930.
- DIVERS, *Vannicola ultimo bohémien d'Italia. Le pagine dell'isola di Edwin Cerio*, Napoli, Casella, 1923.

1924

- Adriano TILGHER, « La guerra contro il dilettantismo », *La Stampa*, LVIII, 45, 21 février 1924, p. 3.
- Emilio CECCHI, « Valéry Larbaud », *Il Secolo*, LVII, 21110, 6 mars 1924, p. 3.
- A.C. « Libri », *La Stampa*, LVIII, 84, 6 avril 1924, p. 2.
- Giuseppe UNGARETTI, « Letteratura francese. Esordio », *Lo Spettatore italiano*, I, 1, 1^{er} mai 1924, p. 57-60.
- Francesco CASNATI, « André Gide o dell'immoralismo », *Vita e pensiero*, X, vol. XV, 5, mai 1924, p. 304-307.
- Arrigo CAJUMI, « Il caso Gide », *La Stampa*, LVIII, 171, 18 juillet 1924, p. 3.
- Mario PUCCINI, « Classici e romantici », *Il Resto del Carlino della Sera*, XL, 181, 30 juillet 1924, p. 3.
- Arrigo CAJUMI, « Anatole France. La luce che si è spenta », *La Stampa*, LVIII, 246, 14 octobre 1924, p. 3.
- Mario PUCCINI, « Con e contro Gide », *Il Resto del Carlino della Sera*, XL, 277, 19 novembre 1924, p. 3.

1925

- ORESTE [Guglielmo ALBERTI], « Lettera sul Potomak », *Il Baretti*, II, 1, 15 janvier 1925, p. 6.
- Francesco BERNARDELLI, « I nostri maestri », *Il Baretti*, II, 2, 1^{er} février 1925, p. 12.
- Giuseppe UNGARETTI, « André Gide », *Il Convegno*, VI, 4, 30 avril 1925, p. 177-181.
- ORESTE [Guglielmo ALBERTI], « Lettera in morte di Jacques Rivière », *Il Baretti*, II, 6-7 avril 1925, p. 26-27.
- Alberto Cesare ROSSI, « Paul Valéry », *Il Baretti*, II, 6-7 avril 1925, p. 27.
- [Anonyme] [Guglielmo ALBERTI], « André Gide », *Il Baretti*, II, 6-7 avril 1925, p. 28.
- Umberto MORRA DI LAVRIANO, « Giraudoux », *Il Baretti*, II, 6-7 avril 1925, p. 29.
- Eugenio MONTALE « Valéry Larbaud », *Il Baretti*, II, 6-7 avril 1925, p. 29.
- [Anonyme], « Notizie », *Le Opere e i Giorni*, IV, 3, 1^{er} mai 1925, p. 55-63.
- Umberto MORRA DI LAVRIANO, « Romanticismo mascherato », *Il Baretti*, II, 9, 25 mai 1925, p. 39-40.
- [Anonyme], « Notizie dal Circolo », *Il Convegno*, VI, 9, 30 octobre 1925, p. 499.

1926

- Umberto MORRA DI LAVRIANO, « Falso romanzo », *Il Baretti*, III, 4, 16 avril 1926, p. 83.
- Ferdinando NERI, « L'insidia di André Gide », *L'Ambrosiano*, V, 93, 19 avril 1926, p. 3.
- [Anonyme], « Gide André. *Les Faux Monnayeurs* », *Il Convegno*, VII, 4, 25 avril 1926, p. 415.
- Nenè CENTONZE, « André Gide dell'ultima maniera », *La Lucerna*, III, 2, avril 1926, p. 125-126.
- DORVAL, « Giraudoux e Gide », *I libri del giorno*, IX, 4, avril 1926, p. 207-208.
- Arrigo CAJUMI, « Un colpo di sonda », *La Stampa*, LX, 125, 27 mai 1926, p. 3.
- Raffaello FRANCHI, « I quaderni di Gide », *Solaria*, I, 5, mai 1926, p. 31-36.

Eugenio MONTALE, « Note di letteratura francese », *Il Quindicinale. Arti e letterature moderne* publié par *L'Esame*, I, 11-12, 15 juin – 15 juillet 1926, p. 5-6.

Emilio CECCHI, « Elpénor », *Il Secolo*, LX, 21872, 18 août 1926, p. 3.

Giovanni Battista ANGIOLETTI, « Nuova letteratura francese », *La Fiera letteraria*, II, 48, 28 novembre 1926, p. 5.

Francesco BERNARDELLI, « La difesa dell'uomo », *La Stampa*, LX, 263, 2 décembre 1926, p. 3.

UNO DEI VERRI [Santino CAMELLA], « La giostra dei pugni. L'enigma di Gide », *Il Baretto*, III, 12, décembre 1926, p. 120.

1927

Giuseppe UNGARETTI, « Stato della prosa francese », *Il Mattino*, XXXVI, 1, 1er-2 janvier 1927, p. 3.

ID., *L'Italiano*, II, 1-2, 15 février 1927, p. 2.

Giuseppe RAVEGNANI, « Discorso sopra Brocchi », *La Stampa*, LXI, 13, 15 janvier 1927, p. 3.

Guglielmo ALBERTI, « Intorno a François Mauriac », *Il Baretto*, IV, 2, 16 février 1927, p. 9-10.

Lorenzo GIUSSO, « Gide, seminatore d'inquietudini », *Il Mattino*, XXXVI, 46, 18-19 février 1927, p. 3.

[Anonyme], « André Gide e gli antropofagi », *La Fiera letteraria*, III, 10, 6 mars 1927, p. 6.

Raffaello FRANCHI, « Buoni e falsi monetari », *L'Ambrosiano*, VI, 61, 12 mars 1927, p. 3.

Giuseppe RAVEGNANI, « I Karamazov », *La Stampa*, LXI, 134, 7 juin 1927, p. 3.

RIDEAU [?], « Teatri. La nuova rivista di Rip », *La Stampa*, LXI, 170, 19 juillet 1927, p. 3.

Alberto CONSIGLIO, « Gide il falsario », *Il Mattino*, XXXVI, 190, 11-12 août 1927, p. 3.

Gino CORNALI, « Un poeta al Congo », *Il secolo-La Sera*, LXI, 22178 – XXXV, 191, 12 août 1927, p. 3.

ORIONE, « Da Bruno Frattini ad Andrea Gide », *La Fiera letteraria*, III, 36, 4 septembre 1927, p. 3.

Ferdinando NERI, « Maurizio lorenese », *La Stampa*, LXI, 241, 10 octobre 1927, p. 3.

Mario PUCCINI, « Paragrafi su Gide », *Il Resto del Carlino*, XLIII, 296, 14 décembre 1927, p. 3.

1928

Leo FERRERO, « Perché l'Italia abbia una letteratura europea », *Solaria*, III, 1, janvier 1928, p. 32-40.

Concetto PETTINATO, « L'annata letteraria francese », *La Stampa*, LXII, 2, 3 janvier 1928, p. 3.

Raffaello FRANCHI, « Sul mestiere letterario », *La Fiera letteraria*, IV, 7, 12 février 1928, p. 1. Federico

GENTILE, « Il problema di Gide », *I libri del giorno*, XI, 4, avril 1928, p. 240-241.

Giacomo DEBENEDETTI, « Commemorazione di Proust », *Il Convegno*, IX, 4-5, 25 avril – 25 mai 1928, p. 189-214.

[Anonyme], « Notizie dal circolo », *Il Convegno*, IX, 4-5, 25 avril – 25 mai 1928, p. 242.

Giuseppe Antonio BORGESE, « Incontri (Viaggio letterario) », *Il Corriere della Sera*, LIII, 275, 18 novembre 1928, p. 3.

Paolo TERRUZZI, « Letterati ed artisti », *Il popolo d'Italia*, XV, 283, 28 novembre 1928, p. 6.

1929

Guido CANTINI, « Romanzi biografici », *La Stampa*, LXIII, 5, 5 janvier 1929, p. 3.

Giuseppe Antonio BORGESE, « Viaggio letterario in Francia », *Il Corriere della Sera*, LIV, 34, 8 février 1929, p. 3.

Giansiro FERRATA, « L'ultimo Gide », *La Fiera letteraria*, V, 11, 17 mars 1929, p. 6.

Giansiro FERRATA, « André Maurois », *Solaria*, IV, 6, juin 1929, p. 58-60.

Giuseppe Antonio BORGESE, « L'ultimo Gide », *Il Corriere della Sera*, LIV, 181, 30 juillet 1929, p. 3.

Mario PUCCINI, « Ritratto di Gide », *L'Ambrosiano*, VIII, 182, 31 juillet 1929, p. 3.

Pietro PANCRAZI, « André Gide, *L'Ecole des femmes* », *Pègaso*, I, 7, juillet 1929, p. 123-127.

[Anonyme], « La lotta contro la schiavitù », *La Stampa*, LXIII, 198, 20 août 1929, p. 4.

Giuseppe RAVEGNANI, « Scrittori nuovi », *La Stampa*, LXIII, 229, 25 septembre 1929, p. 3.

[Anonyme], « Commenti e Notizie di lettere », *Le Opere e i Giorni*, VIII, 10, 1^{er} octobre 1929, p. 58-81.

Elio VITTORINI, « Scarico di coscienza », *L'Italia letteraria*, I, 28, 13 octobre 1929, p. 1.

Raffaello FRANCHI, « Caffè letterario », *Solaria*, IV, 9-10, septembre-octobre 1929, p. 37-39.

Giansiro FERRATA, « Sull'“aura poetica” », *Solaria*, IV, 9-10, septembre-octobre 1929, p. 40-44.

Giansiro FERRATA, « Filippo Burzio, *Discorso sul demiurgo: L'inverno* », *Solaria*, IV, 11, novembre 1929, p. 55-57.

Umberto BARBARO, « La scuola delle donne », *La Tribuna*, XLVII, 262, 2 novembre 1929, p. 3.

[Anonyme] [Concetto PETTINATO], « Il premio Goncourt a Marcello Arland », *La Stampa*, LXIII, 290, 5 décembre 1929, p. 3.

Giansiro FERRATA, « Croce, il romanticismo e qualche giovane », *Solaria*, IV, 12, décembre 1929, p. 40-43.

1930

Giansiro FERRATA, « Alberto Consiglio, *Europeismo* », *Solaria*, V, 1, janvier 1930, p. 53-59.

Filippo BURZIO, « André Gide », *La Stampa*, LXIV, 14, 16 janvier 1930, p. 3.

Lorenzo GIUSSO, « Sessant'anni di Gide », *L'Ambrosiano*, IX, 25, 30 janvier 1930, p. 3.

Eugenio MONTALE, « Charles du Bos, *Le dialogue avec André Gide* », *Pègaso*, II, 1, janvier 1930, p. 120-123.

Sergio SOLMI, « Anthologie des essayistes français contemporains », *Pègaso*, II, 1, janvier 1930, p. 556.

Mario PRAZ, « Charles Du Bos, *Le dialogue avec André Gide* », *La Cultura*, IX, vol. I, 2, février 1930, p. 147-149.

Raffaello FRANCHI, « Alberto Consiglio, *Europeismo* », *L'Italia letteraria*, II, 5, 2 février 1930, p. 8.

Elio VITTORINI, « Gli inferni intimi. Da De Maistre a Cocteau », *La Stampa*, LXIV, 47, 24 février 1930, p. 3.

Giuseppe UNGARETTI, « Idee e lettere dalla Francia d'oggi. Perché scrivete voi? », *L'Italia letteraria*, II, 9, 2 mars 1930, p. 1-3.

Vittorio ELINI, « Noi giovani », *L'Indice*, I, 6, 5 avril 1930, p. 5.

Alberto CONSIGLIO, « In margine a Gide », *Il Mattino*, XXXIX, 88, 12-13 avril 1930, p. 3.

Concetto PETTINATO, « Astuzie alimentari di letterati », *La Nazione*, LXXII, 97, 24 avril 1930, p. 3.

ID., *La Stampa*, LXIV, 97, 24 avril 1930, p. 3.

ID., *Il Mattino*, XXXIX, 98, 25-26 avril 1930, p. 3.

Giuseppe RAIMONDI, « Dialogo con Gide », *L'Ambrosiano*, IX, 120, 22 mai 1930, p. 3.

Giovanni Battista ANGIOLETTI, « Fatti di cronaca », *La Stampa*, LXIV, 135, 7 juin 1930, p. 3.

Aldo CAPASSO, « André Gide, *Robert* », *L'Italia letteraria*, II, 25, 22 juin 1930, p. 8.

Pietro PANCRAZI, « *Robert* di André Gide. Supplément à *L'Ecole des femmes* », *Pègaso*, II, 6, juin 1930, p. 765-768.

Alberto CONSIGLIO, « Arte e critica », *La Stampa*, LXIV, 178, 28 juillet 1930, p. 3.

Lorenzo GIUSSO, « Aspetti di André Gide », *Le Opere e i Giorni*, IX, 9, 1^{er} septembre 1930, p. 45-52.

Sergio SOLMI, « Saggio su André Gide », *La Cultura*, IX, vol. I, 9, septembre 1930, p. 744-759.

Concetto PETTINATO, « Il caso Gide », *La Nazione*, LXXII, 252, 23 octobre 1930, p. 3.

ID., *La Stampa*, LXIV, 252, 23 octobre 1930, p. 3.

ID., *Il Mattino*, XXXIX, 253, 24-25 octobre 1930, p. 3.

Aldo CAPASSO, « Una interpretazione di Gide », *La Rassegna*, XXXVIII, 4-5, août-octobre 1930, p. 233-246.

Alberto CONSIGLIO, « Viaggi di Borgese », *La Fiera letteraria*, VI, 41, 5 octobre 1930, p. 8.

Mario BONFANTINI, « Flaubert contemporaneo », *La Stampa*, LXIV, 283, 28 novembre 1930, p. 3.

Attilio RICCIO, « André Gide e André Walter », *Il Saggiatore*, I, 9, novembre 1930, p. 273-276.

1931

Mario PRAZ, « Cristina Rossetti », *La Stampa*, LXV, 7, 8 janvier 1931, p. 3.

« M. André Gide et les écrivains italiens », *Latinité*, III, 1, janvier 1931, p. 75-89.

Giovanni PAPINI [MAURIZIO], « Da un fianco all'altro », *Il Frontespizio*, III, 1, janvier 1931, p. 4.

Aldo ROSSI, « Jacques Chardonne, *Eva, ou le journal interrompu* », *Pègaso*, III, 1, janvier 1931, p. 120-123.

Mario BONFANTINI, « Henri Massis, *Jugements I et II* », *Pègaso*, III, 2, février 1931, p. 252-256.

Francesco BERNARDELLI, « Dostojevskij (nel cinquantenario della morte) », *La Stampa*, LXV, 34, 8 février 1931, p. 3.

Concetto PETTINATO, « Inchiesta su Gide », *La Nazione*, LXXIII, 53, 3 mars 1931, p. 3.

ID., *La Stampa*, LXV, 53, 3 mars 1931, p. 3.

ID., *Il Mattino*, XL, 54, 4-5 mars 1931, p. 3.

Aldo CAPASSO, « Poesia di Gide », *La Nuova Italia*, II, 4, 20 avril 1931, p. 136-142.

Aldo CAPASSO, « Il romanzo in Francia », *L'Italia letteraria*, VII, 17, 26 avril 1931, p. 6.

Piero BARGELLINI [IL VETTURALE], « Scarrozzata », *Il Frontespizio*, III, 5, mai 1931, p. 7-8.

Arnaldo FRATEILI, « Letteratura francese », *Nuova Antologia*, LXVI, 1421, 1er juin 1931, p. 411-414.

[Anonyme], « Commenti e Notizie di lettere », *Le Opere e i Giorni*, X, 8, 1^{er} août 1931, p. 52-68.

Aldo CAPASSO, « André Gide. *Oedipe* », *Solaria*, VI, 7-8, juillet-août 1931, p. 63-68.

Don Giuseppe DE LUCA [IRENEO SPERANZA], « Tre cattolici e un preteso ugonotto », *Il Frontespizio*, III, 9, septembre 1931, p. 8-9.

IL GALLO IN FECCIA, « Sangue e acqua », *Il Frontespizio*, III, 10 octobre 1931, p. 10.

[Anonyme], « Commenti e Notizie di lettere », *Le Opere e i Giorni*, X, 11, 1^{er} novembre 1931, p. 72-89.

Mario PANNUNZIO, « *Cedipe* d'André Gide », *Il Saggiatore*, II, 12, décembre 1931, p. 492-494.

1932

Arnaldo FRATEILI, « Letteratura francese », *Nuova Antologia*, LXVII, 1435, 1^{er} janvier 1932, p. 137-143.

[Anonyme], « Corriere teatrale », *Il Corriere della Sera*, LVII, 12, 14 janvier 1932, p. 5.

Ugo OJETTI, « Volo di notte », *Il Corriere della Sera*, LVII, 13, 15 janvier 1932, p. 3.

Silvio D'AMICO, « [Annonce] », *La Tribuna*, L, 13, 15 janvier 1932, p. 7.

Silvio D'AMICO, « I Pitoëff al Quirino – *Cedipe* e *Saint Antoine* », *La Tribuna*, L, 14, 16 janvier 1932, p. 3.

Enrico ROCCA, « *Cedipe* di A. Gide e *Le Miracle de Saint Antoine* di Maeterlinck interpretati dai Pitoëff al Quirino », *Il Lavoro fascista*, V, 14, 16 janvier 1932, p. 3.

[Anonyme] [Francesco BERNARDELLI?], « Giorgio e Ludmilla Pitoëff al Chiarella », *La Stampa*, LXVI, 16, 19 janvier 1932, p. 5.

F. B. [Francesco BERNARDELLI?], « Teatri, concerti, cinematografi. Giorgio e Ludmilla Pitoëff al Chiarella », *La Stampa*, LXVI, 17, 20 janvier 1932, p. 5.

Paolo MILANO, « *Edipo* di Gide », *L'Italia letteraria*, VIII, 4, 24 janvier 1932, p. 5.

Mario APOLLONIO, « La prosa », *Cronache latine*, II, 5, 30 janvier 1932, p. 4.

[Anonyme], « *Cedipe* », *Scenario*, I, 1, février 1932, p. 44.

H. R. [Henri DE REIGNER?], « Rivista delle civiltà. Montparnasse », *La Stampa*, LXVI, 58, 8-9 mars 1932, p. 1.

Giovanni PAPINI, « L'*Edipo* di Gide », *Il Corriere della Sera*, LVII, 60, 10 mars 1932, p. 3.

R. G. « Avventure aeree. Volo di notte », *La Stampa*, LXVI, 94, 19 avril 1932, p. 3.

Arnaldo FRATEILI, « Letteratura francese », *Nuova Antologia*, LXVII, 1443, 1er mai 1932, p. 139-144.

[Anonyme], « Commenti e Notizie di lettere », *Le Opere e i Giorni*, XI, 5, 1er mai 1932, p. 57-80.

Mario PRAZ, « Figure e ricordi », *La Stampa*, LXVI, 117, 17 mai 1932, p. 3.

Vittorio LUGLI, « L'ultimo incontro di Gide », *La Nuova Italia*, III, 5, 20 mai 1932, p. 185-187.

Leo FERRERO, « Drieu La Rochelle, *L'Europe contre les patries* », *Solaria*, VII, 5, mai 1932, p. 59.

Gian Antonio MANZI, « L'ultimo Gide », *Il Frontespizio*, IV, 7, juillet 1932, p. 4.

[Anonyme], « André Gide bolscevico », *La Stampa*, LXVI, 213, 7 septembre 1932, p. 3.

G. Ven. ?, « Alle sorgenti dell'umanità. Il segreto della vita », *Il Corriere della Sera*, LVII, 232, 29 septembre 1932, p. 3.

[Anonyme], « Le impreviste dichiarazioni di Gide », *Le Opere e i Giorni*, XI, 9, septembre 1932, p. 69-70.

Carlo BO, « Lettera a Lisi su Alain Fournier », *Il Frontespizio*, IV, 11, novembre 1932, p. 14-16.

Guido LAMI, « Tra la vita e il libro – Gide e le idee veleno », *Studium*, XXVIII, 12 décembre 1932, p. 616-618.

[Anonyme], « Idee, uomini, opere attraverso la stampa internazionale », *Occidente*, I, 1, octobre-décembre 1932, p. 121-143.

1933

Margherita G. SARFATTI, « Volo notturno », *La Stampa*, LXVII, 4, 5 janvier 1933, p. 3.

Giuseppe GORGERINO, « Continuazione di Gide », *L'Ambrosiano*, XII, 44, 22 février 1933, p. 3.

Giuseppe MOLTENI, « Critica letteraria e psicanalisi », *L'Italia*, XXII, 47, 24 février 1933, p. 3.

Giovanni PAPINI, « Lo scrittore come maestro », *Nuova Antologia*, LXVIII, 1459, janvier-février 1933, p. 30-41.

Carlo BO, « François Mauriac e il senso della vita », *Il Frontespizio*, V, 4, avril 1933, p. 12-14.
 [Anonyme], « Mossiù Gide », *Il Tevere*, X, 81, 5/6 avril 1933, p. 1.
 Elio TALARICO, « Coefficienti nuovi del romanzo », *Occidente*, II, 3, avril-juin 1933, p. 7
 Carlo BO, « Letture varie », *Il Frontespizio*, V, 5, mai 1933, p. 17-18.
 Emilio CASTELLANI, « Fallimento di Gide », *Orpheus*, II, 4-5, mai-juin 1933, p. 6-10.
 IRENEO SPERANZA [Don Giuseppe DE LUCA], « Scattivature », *Il Frontespizio*, V, 6, juin 1931, p. 20.

1934

Giuseppe MOLTENI, « Stranieri (Gide-Shaw-Töpffer) », *L'Italia*, XXIII, 20, 24 janvier 1934, p. 3.
 Carlo BO, « Notizie di un'isola », *Il Frontespizio*, VI, 2, février 1934, p. 15-17.
 [Anonyme], [Portrait de Gide], *Occidente*, III, vol. 6, janvier-mars 1934, IX.
 [Anonyme], « Idee, uomini, opere attraverso la stampa internazionale. André Gide, *Perséphone*. 1^{er} tableau », *Occidente*, III, vol. 7, avril-juin 1934, p. 185-187.
 Ugo BASSAN, « Documentari », *La Stampa*, LXVIII, 102, 1^{er} mai 1934, p. 6.
 Giacomo PRAMPOLINI, « Punti Cardinali », *Circoli*, IV, 3, mai-juin 1934, p. 88-96.
 Alberto SAVINIO, « Torre di Guardia », *La Stampa*, LXVIII, 136, 9 juin 1934, p. 3.
 Paolo ZAPPA, « L'ultima trincea », *La Stampa*, LXVIII, 147, 22 juin 1934, p. 1.
 [Anonyme], « Letteratura francese », *Pan*, II, vol. III, 7, 1^{er} juillet 1934, p. 88-96.
 Giansiro FERRATA, « Appunto su *Pages de Journal* d'André Gide », *Solaria*, IX, 4, juillet-aout 1934 (publié le 31 mars 1935), p. 90-95.
 [Anonyme], « Letteratura francese », *Pan*, II, vol. III, 9, 1^{er} septembre 1934, p. 157.
 [Anonyme], « Sforbiciature. Definizioni di Gide », *L'Italia letteraria*, X, 47, 24 novembre 1934, p. 2.
 [Anonyme], « Commenti e Notizie di lettere », *Le Opere e i Giorni*, XIII, 10-11-12, 1^{er} octobre-1^{er} décembre 1934, p. 85-95.
 [Anonyme], « D'Annunzio candidato per il premio Nobel », *La Stampa*, LXVIII, 261, 2-3 novembre 1934, p. 1 et LXVIII, 262, 3 novembre 1934, p. 9.
 Mino MACCARI, « Dichiarazione generale di Strapaese », *Il Selvaggio*, XIV, 13, 31 décembre 1934, p. 78.

1935

Mario BONFANTINI, « André Gide: *Pages de Journal* », *Pan*, III, vol. IV, 1, 1^{er} janvier 1935, p. 143-146.
 Francesco BERNARDELLI, « Varia letteratura », *La Stampa*, LXIX, 13, 15 janvier 1935, p. 3.
 Francesco CASNATI, « Antigidiana », *L'Italia*, XXIV, 14, 16 janvier 1935, p. 3.
 Francesco BERNARDELLI, « Varia letteratura », *La Stampa*, LXIX, 43, 19 février 1935, p. 3.
 [Anonyme], « Cine. Teatri. Concerti », *La Stampa*, LXIX, 81, 4 avril 1935, p. 4.
 Francesco BRUNO, « André Gide e la critica francese », *Il Mattino*, XLIV, 84, 7 avril 1935, p. 3.
 m. g., « Cine Stampa », *La Stampa*, LXIX, 91, 16 avril 1935, p. 6.
 Francesco CASNATI, « Henri Massis », *Pan*, III, vol. V, 5, 1^{er} mai 1935, p. 146-148.
 Carlo BO, « Schegge », *L'Italia*, XXIV, 105, 2 mai 1935, p. 3.
 [Anonyme], « Cronache dal teatro e dalla radio. Autori ed attori », *La Stampa*, LXIX, 137, 8 juin 1935, p. 6.
 Giancarlo VIGORELLI, « Processo a Gide », *L'Italia*, XXIV, 194, 14 août 1935, p. 3.
 [Anonyme], « Commenti e Notizie di lettere », *Le Opere e i Giorni*, XIV, 10, 1^{er} octobre 1935, p. 57-70.
 Nicola MOSCARDELLI, « Domando la parola », *L'Italia che scrive*, XVIII, 12, décembre 1935, p. 305-306.

1936

Piero BARGELLINI, « Schiamazzo in salotto », *Il Frontespizio*, VIII, 1, janvier 1936, p. 1-4.
 MASTRIMBRIGLIA [?], « Spulciature », *Il Frontespizio*, VIII, 1, janvier 1936, p. 12-13.
 Alberto SAVINIO, « Inghilterra e U.R.S.S. », *La Stampa*, LXX, 32, 6 février 1936, p. 3.
 L'OSSERVATORE [?], « Piccolo calibro », *La Stampa*, LXX, 156, 1^{er} juillet 1936, p. 3.
 [Anonyme], « La delusione di Gide reduce da Mosca », *La Stampa*, LXX, 273, 15 novembre 1936, p. 1.
 [Anonyme], « L'atto di accusa di Gide. Profonda eco in Francia – Il regime sovietico “zarismo rinforzato” », *La Stampa*, LXX, 277, 20 novembre 1936, p. 3.
 Filippo BURZIO, « Profeti d'oggi », *La Stampa*, LXX, 282, 26 novembre 1936, p. 3.
 [Anonyme], « Commenti e Notizie di lettere », *Le Opere e i Giorni*, XV, 12, 1^{er} décembre 1936, p. 49-60.
 E. M. [?], « Ritorno dai soviet. Riconversione di Gide? », *L'Ambrosiano*, XV, 286, 2 décembre 1936, p. 3.

Nino BOLLA, « Il malinconico ritorno di Gide dalle ideologie del paradiso sovietico », *Il Mattino*, XLV, 292, 8 décembre 1936, p. 3.

[Anonyme], « André Gide sarà processato da un tribunale letterario », *Il Nuovo giornale*, XXX, 302, 10 décembre 1936, p. 3.

PÀNFILO [Giulio CAPRIN], « Il fu comunismo di Gide », *Il Corriere della Sera*, LXI, 297, 13 décembre 1936, p. 3.

Concetto PETTINATO, « Dallo Zar nero allo Zar rosso », *La Stampa*, LXX, 300, 17 décembre 1937, p. 3.

[Anonyme], « Processo letterario a Mosca contro Andrea Gide », *La Stampa*, LXX, 302, 19 décembre 1936, p. 3.

VASPRA [Vasco PRATOLINI], « Il Gide redento », *Il Bargello*, IX, 8, 20 décembre 1936, p. 3.

1937

Alberto SAVINIO, « Torre di guardia », *La Stampa*, LXXI, 1, 1^{er} janvier 1937, p. 3.

[Anonyme], « Dopo Gide L.F. Céline pubblica il mea culpa », *La Stampa*, LXXI, 3, 3 janvier 1937, p. 1.

[Anonyme], « Mosca vista da Dogelès », *La Stampa*, LXXI, 14, 16 janvier 1937, p. 3.

Carlo BO, « Vecchia nota su Gide (aggiornata) », *Il Frontespizio*, IX, 1, janvier 1937, p. 69-76.

Arrigo BENEDETTI, « Memorie di un lettore », *Il Selvaggio*, XIV, 1-2, 15 février 1937, p. 3-4.

Mario CASOTTI, « Gide, l'U.R.S.S. e la pedagogia », *L'Italia*, XXVI, 55, 5 mars 1937, p. 3.

Carlo BO, « Recentissime sul surrealismo », *Il Frontespizio*, IX, 3, mars 1937, p. 229-234.

Filippo BURZIO, « Profeti d'oggi. Conclusioni sul marxismo », *La Stampa*, LXXI, 82, 6 avril 1937, p. 3.

[Anonyme], « Gide sfortunato », *Meridiano di Roma*, II, 15, 11 avril 1937, p. 5.

Nicola COCO, « Un pellegrino di Mosca: André Gide », *Echi e commenti*, XVIII, 12, 25 avril 1937, p. 356-358.

[Anonyme], [c.r. *Nella Russia, dopo tutto quel sangue*], *Civiltà Cattolica*, LXXXVIII, 2086, 15 mai 1937, p. 379-380.

Paolo ZAPPA, « La legge degli ostaggi », *La Stampa*, LXXI, 154, 30 juin 1937, p. 5.

Carlo BO, « Letture francesi. Frammenti di giornale », *Circoli*, VI, 4, juin 1937, p. 332-335.

Giancarlo VIGORELLI, « Circostanze cartesiane della letteratura francese », *Cartesio nel terzo centenario del Discorso del metodo, Rivista di filosofia neo-scolastica*, supplément. XIX, juillet 1937, p. 781-791.

Mario SERTOLI, « La strage dei letterati nell'U.R.S.S. », *Nuova Antologia*, LXXII, 1589, 1^{er} août 1937, p. 293-304.

A. V., « Retouches di Gide », *Meridiano di Roma*, II, 34, 22 août 1937, p. 5.

Guido SOMMI PICENARDI, « Due scrittori davanti ai sovietici », *La Vita italiana*, XXV, 294, 15 septembre 1937, p. 283-291.

Aniceto DEL MASSA, « André Gide », *Il Bargello*, IX, 47, 19 septembre 1937, p. 3.

Giannino MARESCALCHI, « I paladini di Francia », *L'Orto*, VII, 5-6 septembre 1937, p. 265-272.

m. g., « Bianco e nero », *La Stampa*, LXXI, 255, 26 octobre 1937, p. 3.

Pietro CROCI, « Lettera da Parigi », *L'Ambrosiano*, XVI, 276, 19 novembre 1937, p. 3.

Vittorio LUGLI, « A. Pellegrini, André Gide », *La Nuova Italia*, VIII, 11, novembre 1937, p. 314.

1938

Mario ROBERTAZZI, « A. Pellegrini, André Gide », *Il Convegno*, XVIII, 11-12 janvier 1938, p. 474-477.

Mario CASOTTI, « Gide, i Ritocchi e lo stomaco sovietico », *L'Italia*, XXVII, 93, 20 avril 1938, p. 3.

RADEG [Raffaele DE GRADA], « Cose dette in amicizia – Gli ebrei, Gide, Céline e Maritain », *Vita giovanile*, I, 7, 30 avril 1938, p. n. n. [4].

Carlo BO, « Roger Martin du Gard », *Letteratura*, II, 2, avril 1938, p. 138-148.

Giuseppe CRESCENZI, « André Gide e il comunismo », *Meridiano di Roma*, III, 33, 14 août 1938 p. 1-2.

Carlo CORDIÉ, « Alessandro Pellegrini, André Gide », *Leonardo. Rassegna bibliografica*, IX, 7-8, juillet-août 1938, p. 287-288.

Giacomo NOVENTA, « Gide, Maritain e il concetto di "razza" », *La riforma letteraria*, [II], 20 août 1938, p. 76-80.

[Anonyme], « La Revue internationale de musique », *Musica d'oggi*, XX, 8, août 1938, p. 278.

1939

Folco MARTINAZZOLI, « André Gide, individuo », *Perseo*, X, 2, 15 janvier 1939, p. 5.
 ID., *Meridiano di Roma*, V, 4, 28 janvier 1940, p. 5.
 R. D. M. [Rodolfo DE MATTEI], « Carta canta. Diario di Gide », *Leonardo. Rassegna bibliografica*, X, 1, janvier 1939, p. 2-3.
 [Anonyme], « *Persefone* di Gide e Strawinsky al comunale », *Il Nuovo Giornale*, XXXIII, 119, 20 mai 1939, p. 3.
 [Divers], « Il Maggio musicale », *La Nazione*, LXXXI, 120, 21-22 mai 1939, p. 6.
 [Anonyme], « *Persefone* e *Petruchka* al Comunale dirette da Strawinsky », *Il Nuovo Giornale*, XXXIII, 120, 22 mai 1939, p. 3.
 Valentino BUCCHI, « *Persefone* di Gide e Strawinsky », *La Nazione*, LXXXI, 121, 23 mai 1939, p. 6.
 A. DELLA CORTE, « Strawinski, Hindemith, Massine al maggio fiorentino », *La Stampa*, LXXIII, 121, 23 mai 1939, p. 4.
 Giacomo CANTONI, « Maggio musicale fiorentino. *L'Enfant et les sortilèges* di M. Ravel e *Persefone* di Strawinski », *Corrente di Vita giovanile*, II, 12, 30 juin 1939, p. 5-6.
 Adolfo FRANCI, « Scartafaccio », *L'Ambrosiano*, XVIII, 232, 30 septembre 1939, p. 3.
 Giancarlo VIGORELLI, « Per i 70 anni di André Gide », *Prospettive*, III, 9, 15 novembre 1939, p. 21.
 Mario LUZI, « Profilo di Gide delineato su Montaigne », *Corrente di Vita Giovanile*, II, 23, 31 décembre 1939, p. 2 et p. 4.

1940

Giuseppe Maria LO DUCA, « Il nuovo André Gide, ovvero fuori dall'equivoco », *Il Corriere padano*, XVI, 18, 21 janvier 1940, p. 3.
 [Anonyme], « Accuse spagnole alla Francia », *Il Corriere della Sera*, LXV, 59, 8 mars 1940, p. 4.
 Curzio MALAPARTE, « Le muse cretine », *Prospettive*, IV, 3, 15 mars 1940.
 Indro MONTANELLI, « Vernici nuove sulla Jugoslavia », *Il Corriere della Sera*, LXV, 176, 23 juillet 1940, p. 3.
 Concetto PETTINATO, « Sogni francesi di futura rinascita », *La Stampa*, LXXIV, 6 octobre 1940, p. 3.
 Cornelio DI MARZIO, « Crisi di una mentalità », *Il Corriere della Sera*, LXV, 307, 24-25 décembre 1940, p. 1.

1941

TESTADORO [Giorgio CABELLA], « I re della carta stampata », *Il Primato*, II, 2, 15 janvier 1941, p. 2-4.
 Giancarlo VIGORELLI, « Lettere inedite di Gian Pietro Lucini », *Prospettive*, VI, 18-19, 15 juin – 15 juillet 1941.
 Libero SOLAROLI, « André Gide », *Rassegna di arte, critica e tecnica del film*, V, 7, juillet 1941, p. 69-81.
 Curzio MALAPARTE, « La guerra in Ucraina. Spettri gentili fra le macerie », *Il Corriere della Sera*, LXVI, 187, 6 aout 1941, p. 3.
 RINALDO, « Epicedio del comunismo letterario », *Il Primato*, II, 16, 15 aout 1941, p. 7-8.
 Pietro SOLARI, « Un cappello bene "impaginato" », *Il Corriere della Sera*, LXVI, 233, 30 septembre 1941, p. 3.

1942

RAMPERTI, « Incontri equestri », *La Stampa*, LXXVI, 16 avril 1942, p. 3.
 Curzio MALAPARTE, « L'assedio di Leningrado. Come il cortile di un'officina dopo uno sciopero fallito », *Il Corriere della Sera*, LXVII, 118, 17 mai 1942, p. 3.
 Salvator GOTTA, « Dono di nozze. Puntata n. 1 », *Il Corriere della Sera*, LXVII, 118, 18-19 mai 1942, p. 3.
 ZETA-ZETA, « Otto volante », *Il Corriere della Sera*, LXVII, 150, 24-25 juin 1942, p. 3.
 Curzio MALAPARTE, « Arrivederci Leningrado », *Il Corriere della Sera*, LXVII, 281, 25 novembre 1942, p. 3.
 AKKA, « Periscopio », *Il Corriere della Sera*, LXVII, 297, 14 décembre 1942, p. 3.

1943

Carlo BO, « Critica della critica », *Prospettive*, VII, 38-39, 15 février-15 mars 1943.
 Raffaele CALZINI, « Contemplazione dei campi », *Il Corriere della Sera*, LXVIII, 71, 24 mars 1943, p. 3.
 Italo ZINGARELLI, « Turchia incompresa », *La Stampa*, LXXVII, 98, 24 avril 1943, p. 3.
 Mario TOBINO, « Avvertimento su un libro di Raimondi », *Il Selvaggio*, XIX, 1-2-3, 15 juin 1943, p. 8.
 Carlo BO, « Frammento di una confessione », *Letteratura*, VII, 2, mai-août 1943, p. 90-98.
 Indro MONTANELLI, « Il sacco della letteratura sulle spalle del pontremolese », *Il Corriere della Sera*, LXVIII, 159, 4 juillet 1943, p. 3.
 Guido PIOVENE, « La parola "io" », *Il Corriere della Sera*, LXVIII, 186, 5 août 1943, p. 3.

1944

Alda CROCE, « Rassegne. André Gide, Attendu que... », *Aretusa*, I, 2, mai-juin 1944, p. 126-128.
 [Anonyme], « Il comunismo e la donna », *Il Corriere della Sera*, LXIX, 209, 1-2 septembre 1944, p. 1.
 Edmond JALOUX, « Incontro con Gide », *Domenica*, I, 8, 24 septembre 1944, p. 7.
 [Anonyme], « Rassegna della stampa », *La Rinascita*, I, 3, août-septembre 1944, p. 31-32.
 André GIDE, « Rencontre à Sorrente », *L'Arche*, 6, octobre-novembre 1944.
 Fabrizio SARZANI, « Croce, Mann, Gide e la sventurata generazione », *Mercurio*, I, 3, novembre 1944, p. 118-122.
 Giacomo DEBENEDETTI, « Gide ritrovato », *La Nuova Europa*, I, 3, 24 décembre 1944, p. 8.
 Ilja EHRENBURG, « Il caso di André Gide », *La Rinascita*, I, 4, octobre-novembre-décembre 1944, p. 23-25.

1945

Francesco FLORA, « Responsabilità delle lettere », *La Nuova Europa*, II, 3, 21 janvier 1945, p. 5.
 Giovanni DACRE, « Scrittori francesi alla sbarra », *Domenica*, II, 7, 18 février 1945, p. 1 et 4.
 Giovanni DACRE, « Le lettere francesi dopo la liberazione. Gide, Valéry, Benda, Maritain, Massis o la voce dei Maestri », *Domenica*, II, 8, 25 février 1945, p. 4.
 Eugenio MONTALE, « Variazioni », *Il Mondo*, I, 2, 21 avril 1945, p. 6.
 [Anonyme], « La porta stretta », *Civiltà cattolica*, 96, II, 2280, 16 juin 1945, p. 430.
 Carlo BO, « Una vecchia lezione », *Costume*, I, 3, 15 juillet 1945, p. 18-19.
 Alessandro PELLEGRINI, « Incontri con Gide », *La Nuova Europa*, II, 44, 4 novembre 1945, p. 6.
 Galvano DELLA VOLPE, « Giornale filosofico di un marxista », *Il Politecnico*, 24 novembre 1945.
 André GIDE, « Lettre à Elisabeth Chaplin », *Présence*, novembre 1945.
 [Anonyme], « Bollettino bibliografico », *Aretusa*, décembre 1945, p. 15.

1946

[Anonyme], « Libri ricevuti », *Il Politecnico*, II, 17, 19 janvier 1946, p. 3.
 Alessandro PELLEGRINI, « Pontigny », *La Nuova Europa*, III, 10 mars 1946, p. 5.
 Giuseppe BETTALLI, « Le traduzioni negli ultimi vent'anni », *Belfagor*, I, 2, 15 mars 1946, p. 169-179.
 Diego VALERI, « La letteratura francese d'oggi », *Il Corriere d'informazione*, II, 95, 20 avril 1946, p. 1.
 Elio VITTORINI, « Codini non solo in Cina », *Il Politecnico*, II, 29, 9 mai 1946, p. 41.
 Raffaele CALZINI, « C'è un'Italia che non rinuncia », *Il Corriere d'informazione*, II, 119, 20-21 mai 1946, p. 3.
 Massimo MILA, « Il pianoforte di Gide », *Lettere ed arti*, II, 6, juin 1946, p. 45-48.
 Alessandro PELLEGRINI, « L'architettura dell'opera di Gide », *La Rassegna d'Italia*, II, 6, juin 1946, p. 60-66.
 Giuseppe MOLTENI, « Qualcuno riflette sulle rovine », *Il Corriere d'informazione*, II, 179, 31 juillet-1^{er} août 1946, p. 3.
 Elvira SALVI, « Primo incontro con Gide », *Humanitas*, I, 7, juillet 1946, p. 725-740.
 Arrigo CAJUMI, « Saggi di Thomas Mann », *La Nuova Stampa*, II, 179, 1^{er} août 1946, p. 3.
 Giulio CAPRIN, « Disperata filosofia del disgusto », *La Nuova Stampa*, II, 182, 4 août 1946, p. 3.
 Eugenio MONTALE, « Qualcuno soffre perché ci ama », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXI, 87, 18 août 1946, p. 3.
 Arturo LANOCITA, « La mostra del cinema a Locarno. Aria di celluloidi », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXI, 96, 29 août 1946, p. 3.

Indro MONTANELLI, « Lo spirito europeo ha 57 anni », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXI, 102, 5 settembre 1946, p. 1.

Carlo BO, « Hemingway in italiano », *Il Corriere del popolo*, 5 settembre 1946, p. 3.

Pietro PANCRAZI, « Troppi problemi », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXI, 111, 15 settembre 1946, p. 3.

Salvatore APONTE, « Il diario di un indifferente », *La Nuova Stampa*, II, 223, 22 settembre 1946, p. 3.

L. L., « La prossima stagione teatrale », 29 settembre 1946, *L'Unità*, XXIII, 228, p. 3.

Enrico TERRACINI, « L'ultimo Gide visto e letto. I. In Algeria », *La Fiera letteraria*, I, 27, 10 ottobre 1946, p. 5.

Leone PICCIONI, « L'ultimo Gide visto e letto. II. Il Teseo », *Ibidem*.

O.V., « Ah come sono terribili questi parenti di Cocteau ! », *Il Corriere d'informazione*, II, 239, 10-11 ottobre 1946, p. 2.

L.L., « Notiziario teatrale », *L'Unità*, XXIII, 240, 13 ottobre 1946, p. 3.

Ian., « Che farebbero i divi se cessassero d'essere divi ? », *Il Corriere d'informazione*, II, 251, 24-25 ottobre 1946, p. 2.

Arrigo CAJUMI, « La guerra di Gide », *Il Messaggero*, LXVIII, 295, 27 ottobre 1946, p. 3.

Carlo BO, « Lettura vuol dire lettori. II », *Letteratura*, VIII, 5, settembre-ottobre 1946, p. 16-33.

Adriano SERONI, « André Gide 1939-1942 », *ibid.*, p. 109-115.

Jacopo D'ARCA, « Teatro di André Gide », *La Fiera letteraria*, I, 31, 7 novembre 1946, p. 7.

Giovanni PAPINI, « I sette vecchioni », *Il Sabato del Lombardo*, I, 1, 30 novembre 1946, p. 1-2 et *Il Messaggero*, LXIX, 353, 28 décembre 1947, p. 3.

Enzo FORCELLA, « Gide e Michaux », *La Fiera letteraria*, I, 36, 12 décembre 1946, p. 4.

Carlo BO, « Letteratura non è cronaca », *Il Nuovo Corriere*, 22 décembre 1946.

Carlo BO, « La situazione letteraria europea. Critici e saggisti francesi », *Il Politecnico*, II, 33-34, settembre-décembre 1946, p. 39-43.

Carlo BO, « La nozione di letteratura e gli avvenimenti », *Letteratura*, VIII, 6, novembre-décembre 1946, p. 98-107.

1947

Vittorio LUGLI, « Speranza di Gide », *Cronache*, III, 3, 18 janvier 1947, p. 4.

[Anonyme], « Ribalta », *Il Dramma*, XXII, 6-7, 1^{er} et 15 février 1947, p. 102.

Eugenio MONTALE, « Ginevra senza S. d. N. è sempre una grande città », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXII, 59, 9 mars 1947, p. 3.

Alberto SAVINIO, « Per semplificare », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXII, 69, 21 mars 1947, p. 1.

Giovanni Battista ANGIOLETTI, « Su Dallapiccola e Gide », *La Fiera letteraria*, II, 13, 27 mars 1947, p. 4.

Domenico BARTOLI, « Torbido libro di memorie », *La Nuova Stampa*, III, 72, 27 mars 1947, p. 1.

Giorgio KAISERLIAN, « Il presupposto filosofico di Gide », *L'Indagine*, I, 1, [mars?] 1947, p. 25-51.

Maurizio FERRARA, « La giovane scuola liberale danza Mexico-Way », *L'Unità*, 3 avril 1947, p. 3.

Alessandro PELLEGRINI, « Visita ad André Gide. L'ultimo grande testimone », *La Fiera letteraria*, II, 15, 10 avril 1947, p. 11.

Ferdinando NERI, « La Francia bizantina », *La Nuova Stampa*, III, 84, 10 avril 1947, p. 3.

Bruno REVEL, « Introduzione ad André Gide », *Bollettino di letterature moderne*, I, 3-4, mars-avril 1947, p. 49-65.

Alessandro PELLEGRINI, « Ricordo di Charles Du Bos », *La Rassegna d'Italia*, II, 4, avril 1947, p. 49-52.

Salvatore APONTE, « Gide e la guerra », *Il Giornale della Sera*, III, 10, 8 mai 1947, p. 3.

Guido PIOVENE, « Delitto parigino 1947 sulla trama del romanzo », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXII, 115, 15 mai 1947, p. 3.

Eugenio MONTALE, « Non c'è angoscia esistenziale nella sana anima di Zurigo », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXII, 118, 19-20 mai 1947, p. 3.

André GIDE, « Verlaine deriso dai ragazzi », *Il Corriere lombardo*, II, 127, 29 mai 1947, p. 3 et « Verlaine », *Roma d'oggi*, LXXXVI, 131, 5 juin 1947, p. 3.

Guido ARISTARCO, « La Sinfonia pastorale da Gide per Delannoy », *Sipario*, II, 13, mai 1947, p. 28-29.

Glauco NATOLI, « Diari di scrittori », *L'Unità*, 2 juin 1947, p. 3.

Arrigo CAJUMI, « Shakespeare ritrovato », *La Nuova Stampa*, III, 137, 12 juin 1947, p. 3.

Guido PIOVENE, « Per molti non è facile capire che la Francia è viva », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXII, 172, 20 juillet 1947, p. 3.

Edilio RUSCONI, « Incontro con Thomas Mann », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXII, 181, 31 juillet 1947, p. 1.

Enzo PACI, « Riflessioni su una pagina di Gide. Libertà e necessità dell'uomo », *La Fiera letteraria*, I, 35, 28 août 1947, p. 1.

Gabriel MARCEL, « Tra le due guerre », *Sipario*, II, 16-17, août-septembre 1947, p. 9-11.

Domenico BARTOLI, « Torna la barbarie sul mondo. Intervista con André Gide », *La Nuova Stampa*, III, 28 settembre 1947, p. 1.

Giorgio ZAMPA, « Cinema. Gide sullo schermo », *Il Mondo europeo*, III, 15 (52), 1^{er} ottobre 1947, p. 15.

[Anonyme], « Gide Premio Nobel ? », *Il Corriere d'informazione*, III, 237, 6-7 ottobre 1947, p. 1.

Gianni GRANZOTTO, « Gide ha perduto una battaglia teatrale », *La nazione italiana*, LXXXIX, 178, 12 ottobre 1947, p. 3.

[Anonyme] [Gianni GRANZOTTO], « Il Processo di Kafka messo in scena a Parigi », *Il Tempo*, IV, 178, 12 ottobre 1947, p. 3.

Eugenio MONTALE, « Un efficace scambio di idee », *Il Corriere d'informazione*, III, 244, 14-15 ottobre 1947, p. 2.

Marcel LE DUC, « Ribalta francese », *Il Dramma*, XXIII, 47, 15 ottobre 1947, p. 60-61.

Guido PIOVENE, « Gusto e moda del tempo sono prevalsi sull'intelligenza », *Il Corriere d'informazione*, III, 249, 20-21 ottobre 1947, p. 3.

Domenico BARTOLI, « Malraux il giocatore », *La Nuova Stampa*, III, 23 ottobre 1947, p. 3.

Nino BADANO, « Scontentezza di Gide », *Il Popolo nuovo*, III, 252, 28 ottobre 1947, p. 3.

André GIDE, « Due cattivi pastori », *Bianco e nero. Quaderni del Centro sperimentale di cinematografia*, 1, ottobre 1947, p. 150-151.

Giovanni CROCI, « Gide o la maschera della sincerità », *Lettere*, II, 10, ottobre 1947, p. 313-317.

Marcel LE DUC, « Barrault al bivio : Kafka o il teatro », *Il Dramma*, XXIII, 48, 1^{er} novembre 1947, p. 54-56.

[Anonyme], [Annonce du film *La Symphonie pastorale*], *La Nuova Stampa*, III, 5 novembre 1947; 6 novembre 1947 ; 8 novembre 1947; 11-12 novembre 1947.

[Anonyme], « A Gide il premio Nobel », *Il Nuovo corriere della Sera*, LXXI, 210, 14 novembre 1947, p. 2.

[Anonyme], « Gide premio Nobel », *Il Corriere d'informazione*, III, 270, 14 novembre 1947, p. 1.

[Anonyme], « Ad André Gide il premio Nobel », *L'Avanti*, LI, 265, 14 novembre 1947, p. 1.

[Anonyme], « Ecco i premi Nobel », *Il Corriere di Milano*, II, 270, 14 novembre 1947, p. 1.

[Anonyme], « Ad André Gide il premio Nobel », *La Gazzetta del Popolo*, C, 267, 14 novembre 1947, p. 1.

[Anonyme], « André Gide premio Nobel », *Il Gazzettino*, LXI, 270, 14 novembre 1947, p. 1.

[Anonyme], « André Gide premio Nobel », *Il Giornale del Popolo*, III, 274, 14 novembre 1947, p. 1.

[Anonyme], « André Gide premio Nobel 1947 », *L'Italia*, XXXVI, 270, 14 novembre 1947, p. 1.

[Anonyme], « Il premio Nobel per la letteratura conferito al francese Andrea Gide », *Libertà*, 285, 14 novembre 1947, p. 1.

[Anonyme], « Il premio Nobel ad André Gide », *La Nuova Stampa*, III, 267, 14 novembre 1947, p. 1.

[photo de Gide], *Stampa Sera*, 14-15 novembre 1947, p. 1.

[Anonyme], « Il premio Nobel a Gide, Robinson e Appleton », *Il Popolo*, V, 267, 14 novembre 1947, p. 1.

[Anonyme], « André Gide premio Nobel 1947 », *L'Unità*, I, 219, 14 novembre 1947, p. 1.

[Anonyme], « André Gide premio Nobel '47 per la letteratura », *L'Unità*, XXIV, 270, 14 novembre 1947, p. 4.

[Anonyme], « André Gide premio Nobel », *L'Avvenire d'Italia*, LII, 275, 15 novembre 1947, p. 3.

[photo de Gide], *Pomeriggio*, III, 262, 15 novembre 1947, p. 1.

Mario MISSIROLI, « Un premio Nobel. André Gide », *Il Messaggero*, LXIX, 314, 16 novembre 1947, p. 3 et *Il Secolo XIX nuovo*, LX, 281, 27 novembre 1947, p. 3.

Tagliacarte [Goffredo BELLONCI], « Premio Nobel 1947. Immagine di Gide », *Il Mattino dell'Italia centrale*, I, 242, p. 3.

Francesco CASNATI, « Umano troppo umano di André Gide », *Il Popolo*, V, 272, 16 novembre 1947, p. 3.

Giovanni RAMI, « Gide premio Nobel », *L'Unità*, XXIV, 275, 16 novembre 1947, p. 3.

Massimo CAPRARA, « Il premio Nobel '47 – André Gide », *L'Unità*, XXIV, 276, 16 novembre 1947, p. 3.

[Anonyme], « La posta di André Gide », *La Voce repubblicana*, XXVII, 268, 16 novembre 1947, p. 3.

L. B., « Il miliardario Gide non pagherà un centesimo di tasse sui 10 milioni del premio Nobel », *Il Corriere lombardo*, III, 272, 17-18 novembre 1947, p. 3.

Guido PIOVENE, « Un conformismo opaco va dilagando nel mondo », *Il Corriere d'informazione*, III, 274, 19-20 novembre 1947, p. 3.

Piero BIGONGIARI, « André Gide premio Nobel 1947 », *Il Nuovo Corriere*, III, 323, 20 novembre 1947, p. 3 et *La Fiera letteraria*, II, 51, 18 décembre 1947, p. 4.

[Anonyme], « Il premio Nobel ad André Gide », *La Fiera letteraria*, II, 47, 20 novembre 1947, p. 1.

[Anonyme], « Il tempo fiorentino di André Gide », *La Nazione italiana*, LXXXIX, 211, 20 novembre 1947, p. 2.

[photo de Gide], *Il Corriere di Milano*, II, 275, 20 novembre 1947, p.3.

Il Pescatore [Leonida Rèpaci ?], « Gide l'angelo », *L'Umanità*, I, 224, 20 novembre 1947, p. 3.

Salvatore ROSATI, « André Gide premio Nobel », *Il Giornale della Sera*, III, 276, 23 novembre 1947, p. 3.

[photo de Gide], *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXII, 278, 23 novembre 1947, p. 3.

Nicola Francesco CIMMINO, « Gide », *Momento sera*, II, 276, 23 novembre 1947, p. 3 et *Pagine libere*, II, 2, décembre 1947, p. 82-85.

Vice, « Gide premio Nobel », *Oggi*, III, 47, 23 novembre 1947, p. 21-22.

[photo de Gide], *Risorgimento*, IV, 285, 24 novembre 1947, p. 3.

Umberto MASSI, « André Gide premio Nobel », *Il Quotidiano*, IV, 273, 23 novembre 1947, p. 3 et « Cosa si è premiato in Gide? Nessun premio Nobel è stato mai più strano », *L'eco di Bergamo*, LXVIII, 277, 27 novembre 1947, p. 3.

[Anonyme], « Gide ringrazia », *Il Quotidiano*, IV, 276, 27 novembre 1947, p. 3.

[Anonyme], « Riconoscenza a Gide », *La Voce repubblicana*, XXVII, 277, 27 novembre 1947, p. 3.

[?], [Sul Nobel], *Girarrosto*, 27 novembre 1947.

Aucor, « 24 milioni ad André Gide », *La Sicilia*, III, 282, 29 novembre 1947, p. 3.

Claude MAHIAS, « Gide vuole tranquillità dopo il premio Nobel », *L'Avanti!*, LI, 282, 30 novembre 1947, p. 3.

Giacomo ANTONINI, « Palcoscenici di Parigi », *Sipario*, II, 19, novembre 1947, p. 22-23.

[Anonyme], « André Gide è premio Nobel », *Ibid.*, p. 24.

André GERMAIN, « Un nuovo alloro », *Il Perseo*, II, 25-26, 1^{er} décembre 1947, p. 5.

Alberto SAVINIO, « Era fatto apposta per il premio Nobel », *Il Corriere d'informazione*, III, 266, 3-4 décembre 1947, p. 3.

[Anonyme], « Sinfonia pastorale », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXII, 290, 7 décembre 1947, p. 2.

P. G. C., « Prime visioni. Sinfonia pastorale », *Il Popolo*, V, 290, 7 décembre 1947, p. 3.

Achille SAITTA, « Gide in Russia ex grand'uomo », *Il Popolo*, IV, 287, 7 décembre 1947, p. 3.

[Anonyme], « Infanzia di Gide », *La Fiera letteraria*, II, 50, 11 décembre 1947, p. 8.

Edilio RUSCONI, « Il sogno di Le Corbusier si sta realizzando a Marsiglia », *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXII, 293, 11 décembre 1947, p. 3.

Massimo RENDINA, « L'Italia di Gide », *Il Giornale dell'Emilia*, III, 345, 14 décembre 1947, p. 3.

Ennio FRANCA, « Gide e noi », *Il Popolo*, IV, 293, 14 décembre 1947, p. 3.

[Anonyme], « André Gide premio Nobel », *Il Corriere del libro*, II, 9, 15 novembre-15 décembre 1947, p. 1.

Benvenuto MATTEUCCI, « L'eresia di André Gide », *L'Avvenire d'Italia*, LII, 299, 18 décembre 1947, p. 3.

Al., « Angoscia di Gide », *Il Giornale del popolo*, III, 303, 18 décembre 1947, p. 3.

Augusto GUERRIERO, « Elefanti non passerì saranno presi di mira », *Il Corriere d'informazione*, III, 301, 20-21 décembre 1947, p. 3.

Cartouche [Giovanni PAPINI], « André Gide », *L'Ultima*, II, 23-24, 25 novembre-25 décembre 1947, p. 29-35.

Giuseppe FAGGIN, « André Gide : Dostoiowski », *Paideia*, II, 6, novembre-décembre 1947, p. 321-322.

Lionello FIUMI, « André Gide premio Nobel », *Il Corriere tridentino*, III, 308, 30 décembre 1947, p. 3 et *Camene*, I, 4, décembre 1947, p. 3-6.

Enrico ROSSETTI, « La Sinfonia pastorale », *Sipario*, II, 20, décembre 1947, p. 21.

[Anonyme], « André Gide premio Nobel », *L'Ora del popolo*, LVIII, 306, 31 décembre 1947, p. 3.

Premières traductions italiennes des œuvres d'André Gide

1895-1915

In Memoriam : Oscar Wilde, dans Oscar WILDE, *La ballata dalla prigione di Reading*, trad. Giuseppe Vannicola, Rome, Bernardo Lux, 1907.

Viaggio sull'oceano patetico, trad. Arturo Onofri, Florence, Baldoni, 1912.

1919-1943

Il Prometeo male incatenato, Florence, Vallecchi, 1919, trad. Giovanni Papini.

La Porta stretta, Milan, Bottega di Poesia, 1925, trad. Adolfo Franci.

La Scuola delle mogli, Milan, Libreria Editrice degli Omenoni, 1930, trad. Cesare Vico Lodovici.

Isabella. Romanzo, Milan, Sonzogno, 1933, trad. Mauro Janni.

I Sotterranei del Vaticano, Milan-Verone, Mondadori, 1933, trad. Cesare Giardini.

La Porta stretta, Milan, Treves, 1936, trad. Irene Riboni.

1943-1947

La porta stretta, Rome, Editoriale Romana, 1944, trad. Adolfo Franci.

La Sinfonia pastorale, Turin, Frassinelli, 1944, trad. Emilio Castellani.

La Sinfonia pastorale, Milan-Rome, Jandi-Sapi, 1945, trad. Armando Landini.

La Sinfonia pastorale, Florence, Giannini, 1945, trad. Augusto Livi.

Il Ritorno del figliuol prodigo, Betsabea, Filottète o Il Trattato delle tre morali, Turin, Eclettica, 1945, trad. Ada Caporali.

Incontri e pretesti, Milan, Bompiani, 1945, trad. Enrico Emanuelli.

Dostoevskij, Milan, Bompiani, 1946, trad. Maria Maraschini.

Paludi, Venise, Neri Pozza, 1946, trad. Aldo Camerino.

Ritorno dall'U.R.S.S.. Aggiunte al mio Ritorno dall'U.R.S.S., Turin, Egea, 1946, trad. Alfonso Ridola.

Il Ritorno del figliuol prodigo, Florence, edizioni d'Arte, 1947, trad. Enrico Barfucci.

Se il grano non muore, Milan, Bompiani, 1947, trad. Garibaldo Marussi.

I Falsari, Milan, Bompiani, 1947, trad. Oreste Del Buono.

Œuvres d'André Gide citées

Éditions de référence :

Journal I (1887-1925), Éric Marty (éd.), Paris, Gallimard, 1996. [JI]

Journal II (1926-1950), Martine Sagaert (éd.), Paris, Gallimard, 1997. [JII]

Essais critiques, Pierre Masson (éd.), Paris, Gallimard, 1999. [EC]

Souvenirs et voyages, Pierre Masson (éd.), Paris, Gallimard, 2001. [SV]

Romans et récits I et II, Pierre Masson (éd.), Paris, Gallimard, 2009. [RRI et RRII]

Les Cahiers d'André Walter (1891).

Le Traité du Narcisse (1891).

Les Poésies d'André Walter (1892).

Le Voyage d'Urien (1893).

La Tentative amoureuse (1893).

Paludes (1895).

Réflexions sur quelques points de littérature et de morale (1897).

Feuilles de route 1895-1896 (1897).

Les Nourritures terrestres (1897).

Le Prométhée mal enchaîné (1899).

Philoctète. El Hadj (1899).

Lettres à Angèle (1900).

« De l'Influence en Littérature » (1900).
Le roi Candaule (1901).
 « Les Limites de l'Art » (1901).
L'Immoraliste (1902).
Saül (1903).
 « De l'importance du public » (1903).
Prétextes (1903).
Amyntas (1906).
Le Retour de l'enfant prodigue (1907).
 « Dostoïevski d'après sa correspondance »
 (1908).
La Porte étroite (1909).
Nouveaux Prétextes (1911).
Isabelle (1911).
 « Charles-Louis Philippe » (1911).
Bethsabée (1912).
Les souvenirs de la cours d'Assises (1914).
Les Caves du Vatican (1914).
La Symphonie pastorale (1919).
Morceaux choisis (1921)
Numquid et tu... ? (1922)
Dostoïevski (1923)
Incidences (1924)
Corydon (1911, 1920, 1924)
Les Faux-monnayeurs (1925)
Si le grain ne meurt (1926)
Le journal des Faux-monnayeurs (1926)
Voyage au Congo (1927)
Le Retour du Tchad (1927)
L'École des femmes (1929)
Essai sur Montaigne (1929)
Robert (1930)
Œdipe (1931)
Perséphone (1934)
Les Nouvelles nourritures (1935)
Geneviève (1936)
Retour de l'U.R.S.S. (1936)
Retouches à mon Retour de l'U.R.S.S. (1937)
Journal 1889-1939 (1939)
Attendu que... (1943)
Pages de journal 1939-1942 (1944)
Thésée (1946)
 « À Naples. Reconnaissance à l'Italie », en
Bulletin des Amis d'André Gide, n° 32, juillet
 2004, p. 5-22. (1950).

Autour des auteurs italiens

Vannicola, ultimo bohémien d'Italia, Edwin Cerio (éd.), Napoli, Casella, 1923 (1920).

Omaggio a Mario Puccini, Sergio Anselmi (éd.), Urbino, Argalia, 1967.

Omaggio a Guglielmo Alberti, Pierpaolo Benedetto (éd.), Biella, Tipografia Unione Biellese, 1970.

L'uomo del Poggio – Ardengo Soffici, Sigfrido Bartolini (éd.), Rome, Volpe, 1979.

Giovanni Papini, l'uomo impossibile, sous la direction de Paolo Bagnoli, Florence, Sansoni, 1982.

D'Annunzio europeo: atti del convegno internazionale, Pietro Gibellini (éd.), Gardone Riviera-Pérouse 8-13 mai 1989.

Ardengo Soffici: l'originalità del frammento, in *Storia della Letteratura italiana del Novecento*, Giacinto Spagnoletti (éd.), Rome, Newton Compton, 1994, p. 176-178.

Carlo Bo. Letteratura come vita, Francesco De Nicola et Pier Antonio Zannoni (éds.), Venezia, Marsilio, 2003.

« Giuseppe Ungaretti. Culture et poésie », actes du colloque international *Ungaretti 2001. Culture et poésie* (Paris-Sorbonne, 19 et 20 octobre 2001), *Revue des études italiennes*, tome 49, n. 1-2, Janvier-Juin 2003.

Un umanista del 900. Scritti di e su Guglielmo Alberti, Id. et Francesco Alberti Lamarmora (éds.), Milan, Mazzotta, 2005.

Un Prometeo male incatenato. Gian Pietro Lucini, le opere, le carte, Marco Berisso, Livia Cavaglieri, Manuela Manfredini (éds.), Milan-Udine, Mimesis, 2017.

Guglielmo ALBERTI

Oreste. Cronache di moralità provvisoria a cura di Pilade, Turin, Le edizioni del Baretto, 1926.

Sigfrido BARTOLINI

Con Soffici. Resti di memoria, Florence, Vallecchi, 2003.

Simonetta BARTOLINI

Soffici, il romanzo della vita, Florence, Le Lettere, 2009.

Juliette BERTRAND

« Trente ans d'amitié avec Papini », in *Les Nouvelles littéraires*, 24 février 1949.

Carlo BO

Jacques Rivière, Brescia, Morcelliana, 1935.

Diario aperto e chiuso. 1932-1944, Milan, Edizioni di Uomo, 1945.

« Papini e le riviste », in *L'Otto-Novecento*, Florence, Le Monnier, 1957.

L'eredità di Leopardi e altri saggi, Florence, Vallecchi, 1964.

Letteratura come vita. Antologia critica, Milan, Rizzoli, 1994.

Otto studi, Gênes, San Marco dei Giustiniani, 2000.

Giovanni BOINE – Emilio CECCHI
Carteggio, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.

Enrico CARDILE
Lettere a Lucini, Simone Nicotra (éd.), Caltanissetta, Lussografica, 2005.

Giulio CATTANEO
«Giovanni Papini prima della conversione e dopo», *Storia contemporanea*, II, 4, Bologna, Il Mulino, 1971, p. 905-917.

Emilio CECCHI
Aiuola di Francia, Milan, Mondadori, 1969.
«Papini e Prezzolini», in *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, 1969, p. 560-570.
Saggi e viaggi, Milan, Mondadori, « I meridiani », 1997.

Salvatore CINGARI
Benedetto Croce e la crisi della civiltà europea, vol. I, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003.

Paul-André CLAUDEL
Le poète sans visage : sur les traces du symboliste A. J. Sinadinò (1876-1956), Paris, PUPS, 2008.

Francesca D'ALESSANDRO
Lo stile europeo di Sergio Solmi. Tra critica e poesia, Milan, Vita e Pensiero, 2005.

Maria Pia DE PAULIS
Giovanni Papini : culture et identité, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.

Monique DE TAEYE-HENEN
« Un ami italien d'André Gide: Giuseppe Vannicola », *Rivista di letterature moderne e comparate*, mars 1965.

Edoardo ESPOSITO
Maestri cercando. Il giovane Vittorini e le letterature straniere, Milan, Unicopli, 2012.

Simona FALCHI PICCHINESI
« Le riviste di Giuseppe Vannicola », *Inventario*, XXIII, 14, 1985.

Leo FERRERO
Diario di un privilegiato sotto il fascismo, Milan, Claudio Lombardi editore, 1993.

Delia FRIGESSI
« Per un giudizio su Papini », *Il ponte*, XII, 8-9, 1956.

Daniele FULVI
« 'Compagni in pragmatismo'. Giovanni Papini e William James », *Noéma*, 6-2, 2015, p. 18-36.

Ferdinando GERRA
Musica, letteratura e mistica nel dramma di vita di Giuseppe Vannicola, Rome, Bardi, 1978.

Alain GOULET
Giovanni Papini juge d'André Gide, Lyon, Centre d'Études Gidiennes – Université Lyon II, 1982.

Giuseppe LANGELLA
« Borgese e Manzoni », *Aevum*, 60, 3, septembre 1986, p. 397-414.

Gian Pietro LUCINI

Gian Pietro da Core, Longanesi, Milan, 1974 (1895).
Revolverate e nuove revolverate, Turin, Einaudi, 1975 (1909).
L'ora topica di Carlo Dossi, Varese, A. Nicola & C., 1911; réimpression anastatique Milan, Lampi di stampa, 2003
Per una poetica del simbolismo, Glauco Viazzi (éd.), Napoli, Guida, 1971 [DATE].
Antidannunziana – D'Annunzio al vaglio della critica, Milan, Studio Editoriale Lombardo, 1914.
Scritti critici, Luciana Martinelli (éd.), Bari, De Donato, 1971 [DATE].
D'Annunzio al vaglio dell'umorismo, Genova, Costa & Nolan, 1989.

Gian Pietro LUCINI – Arnaldo RISI
Il medico di Lucini: lettere ad Arnaldo Risi, Milan, All'insegna del pesce d'oro, 1999.

Gino MALASPINA
Dell'Uomo finito di G. Papini: rilettura e considerazioni, Trento, Alcione, 1991.

Manuela MANFREDINI
Oltre la consuetudine. Studi su Gian Pietro Lucini, Florence, Società Editrice Fiorentina, 2014.

Raffaele MATTIOLI
« Benedetto Croce et la culture française », *Rivista di studi crociani*, III, 1966, p. 265-276, aujourd'hui in *Fedeltà a Croce*, Milan, Scheiwiller, 1966.

Renato MINORE
« Un piccolo maledetto italiano. Giuseppe Vannicola », *Il Messaggero*, C, 346, 22 décembre 1978.

Laura ORVIETO
Storia di Angiolo e Laura, Florence, Olschki, 2001.

Giovanni PAPINI
Il crepuscolo dei filosofi, Florence, Vallecchi, 1921 (1906).
Un uomo finito, Florence, Vallecchi, 1960 (1912).
« Lettres italiennes », *Mercure de France*, 392, 13 octobre 1913, p. 857.
Ventiquattro cervelli. Saggi non critici, Milan, Studio editoriale lombardo, 1917 (1913).
Stroncature. Seconda serie dei 24 cervelli, Florence, Libreria della « Voce », 1916.
Ritratti italiani (1904-1931), Florence, Vallecchi, 1932.
Passato remoto. 1885-1914, Florence, Ponte alle Grazie, 1994 (1948).
Tutte le opere di Giovanni Papini. IX. Autoritratti e ritratti, Milan, Mondadori, 1962.
Diario, Florence, Vallecchi, 1962.

Giovanni PAPINI – Mario NOVARO
Carteggio, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

Giovanni PAPINI – Ardengo SOFFICI
Carteggio, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991-2002.

Luciano PARISI
« Borgese e Manzoni », *MLN – Modern Language Notes*, vol. 112, 1, janvier 1997, p. 38-56.

Giuseppe PREZZOLINI
L'italiano inutile. Memorie letterarie di Francia, Italia e America, Milan, Longanesi, 1953.
Diario (1900-1941), Milan, Rusconi, 1978.
La Francia e i francesi del secolo XX osservati da un italiano, Milan, Treves, 1913.

Giuseppe PREZZOLINI – Alessandro CASATI
Carteggio, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1990.

Giuseppe PREZZOLINI – Giovanni PAPINI

La coltura italiana, Florence, Francesco Lumachi Editore, 1906.

Storia di un'amicizia, vol. I, 1900-1924 et vol. II, 1925-1956, Florence, Vallecchi, 1966 et 1968.

Carteggio, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991-2003.

Giuseppe PREZZOLINI – Ardengo SOFFICI

Carteggio, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977.

Mario RICHTER

La formazione francese di Ardengo Soffici, Milan, Vita e Pensiero, 1969.

Papini e Soffici. Mezzo secolo di vita italiana (1903-1956), Florence, Le Lettere, 2005.

Roberto RIDOLFI

Vita di Giovanni Papini, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996 [Milan, Mondadori, 1957].

Patrizia ROCCHI

Un épisode de la bataille du décadentisme. Les Conversazioni della domenica de Girolamo Ragusa Moleti (1897-1898), Florence-Paris, Sansoni-Didier, 1976.

Mario Manlio ROSSI

« Testimonianza e riflessioni sulla posizione storico letteraria e stilistica di Papini », *Lettere italiane*, 1956, p. 425-431.

Michail Nikolaevic SEMĖNOV

Bacco e Sirene. Memorie di M. N. Semenov, Rome, De Carlo, 1950.

Agostino John SINADINÒ

Cahiers inédits 1945-1953, Margherita Orsino-Alcacer (éd.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006.

Scipio SLATAPER

Epistolario, Milan, Mondadori, 1950

Appunti e note di diario, Milan, Mondadori, 1953.

Ardengo SOFFICI

Lemmonio Boreo, Florence, Libreria della « Voce », 1912.

Giornale di bordo, Florence, Libreria della « Voce », 1915.

La giostra dei sensi. Diario napoletano, Genova, Il melangolo, 1991 (1918).

Primi principi di un'estetica futurista, Florence, Vallecchi, 1920.

Giorgio TABANELLI

Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo, Milan, Garzanti, 1986.

Giuseppe UNGARETTI

Vita d'un uomo. Tutte le poesie, Milan, Mondadori, 1974.

Lettere a Giuseppe Prezzolini (1911-1969), Maria Antonietta Terzoli (éd.), Rome, Edizioni di storia e letteratura, 2000.

Andrea VANNICELLI

La tentazione del racconto. Le novelle del primo Papini tra simbolismo e futurismo (1894-1914), Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia et Université Catholique de Louvain, Florence, Franco Cesati, 2004.

Giuseppe VANNICOLA

Tetano metafisico. Tutte le opere, Turin, Aragno, 2017.

« Giovanni Pascoli », *La Nouvelle Revue française*, IV, 41, 1^{er} mai 1912, p. 888-890.

Sur les périodiques

La cultura italiana del 900 attraverso le riviste, Turin, Einaudi, 1960.

Lettere a Solaria, Giuliano Manacorda (éd.), Rome, Editori Riuniti, 1979.

Nicola Tranfaglia, Paolo Murialdi, Massimo Legnani, *La stampa italiana nell'età fascista*, *Storia della stampa italiana*, IV, Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia (éds.), Rome-Bari, Laterza, 1980

Il Marzocco. Carteggi e cronache fra Ottocento e Avanguardie, Caterina DEL VIVO (éd.), Florence, Olschki, 1985.

Dai solariani agli ermetici, Milan, Vita e Pensiero, 1989.

La Voce e l'Europa : il movimento fiorentino de La Voce dall'identità culturale italiana all'identità culturale europea, Diana Rüesch et Bruno Somalvico (éds.), Rome, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1995.

Stampa e piccola editoria tra le due guerre, Ada Gigli Marchetti et Luisa Finocchi (éds.), Milan, Franco Angeli, 1997.

Le riviste di italianistica nel mondo. Actes du colloque international de Naples, 23-25 novembre 2000, M. Santoro (éd.), Pisa, Istituti editoriali e poligrafici, 2002.

Frammenti di Europa. Riviste e traduttori del Novecento, Fossombrone, Metauro Edizioni, 2003.

Le prime riviste d'avanguardia, Raffaella Castagnola, Paolo Parachini, Massimiliano Spiga (éds.), Florence, Franco Cesati, 2004.

Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento, Giuseppe Langella et Giuseppe Lupo (éds.), Turin, Aragno, 2006.

Giornalismo italiano 1901-1939, Franco Contorbias (éd.), Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2007.

Giornali e riviste a Firenze 1943-1946, Franco Contorbias (éd.), Florence, Polistampa, 2010.

I modernismi delle riviste: Tra Europa e Stati Uniti, Caroline Patey et Edoardo Esposito (éd.), Milan, Ledizioni, 2017.

Aurelia ACCAME BOBBIO

Le riviste del primo Novecento, Brescia, La Scuola, 1985.

Fernando AGNOLETTI

Almanacco della Voce, 1915, Florence, Libreria della Voce, 1915.

Cesare ANGELINI

Uomini della «Voce», Milan, Scheiwiller, 1986.

Antonio BALDINI

« I giovani fondatori di riviste », *I Libri del Giorno*, III, 4, p. 175-176.

Laura BARILE

« *L'Indice*. Ezra Pound e gli anni '30 in una rivista genovese », in *Studi di filologia e letteratura*, V, 1980.

Giorgio BARONI

Trieste e La Voce, Milan, IPL, 1975.

Renato BERTACCHINI

Le riviste del Novecento, Florence, Le Monnier, 1980.

Enza BIAGINI

« Nota agli scrittori francesi su *Poesia* di Marinetti », in *Letteratura e riviste*, Giorgio Baroni (éd.), *Rivista di letteratura italiana*, XXIII, 1-2, 2005.

Walter BINNI, Luciano ANCESCHI

« Cultura e politica delle riviste », in *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, volume II, Milan, Marzorati, 1982.

Alessandra BRIGANTI

Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento. Nascita e storia della terza pagina, Padova, Liviana, 1972.

Paolo BRIGANTI

« I trentenni alla prova : l'autobiografia dei vociani », in Gianfranco Folena, *L'autobiografia. Il vissuto e il narrato*, «Quaderni di retorica e poetica », I, 1986.

Marta BRUSCIA

Alle origini del saper leggere : Giuseppe De Robertis da La Voce ai primi scritti leopardiani, Bologna, M. Boni, « Saggi », 1978.

Umberto CARPI

La Voce : letteratura e primato degli italiani, Bari, De Donato, 1975.

Lanfranco CARETTI

« Significato della Ronda », in *Dante, Manzoni e altri studi*, Milan-Naples, Ricciardi, 1964.

Marcello CIOCCHETTI

« Editori di libri e riviste nella Roma liberata », *Nuovi annali della scuola speciale per archivisti e bibliotecari*, XXXI, Florence, Olschki, 2017.

Tania COLLANI

« Merveilles de la science. Petites et grandes revues de la modernité », en *Poétiques scientifiques dans les revues européennes de la modernité (1900-1940)*, Tania Collani et Noëlle Cuny (éds.), Paris, Garnier, 2013.

« Traduction et (anti-)tradition : rhétoriques de la rupture dans les périodiques italiens (1900-1940) », dans *Traduction et rupture*, Maryla Laurent (éd.), Paris, Numilog, 2014, p. 331-350.

Rosario CONTARINO

Il primo « Marzocco » (1896-1900), Pàtron, Bologna, 1982.

Franco CONTORBIA

« Cardarelli tra *Il Marzocco* e *La Voce* », in *Rivista di letteratura italiana*, II, 2, 1984, p. 297-312.

Andrea CORTELLESA

« Il “momento” autobiografico. La tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei ‘vociani’ », dans *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, Rino Caputo, Matteo Monaco (éds.), Rome, Bulzoni, 1997.

Stefano CRESPI

« Le riviste rivisitate. Repertorio delle riviste letterarie del Novecento italiano », *Nuova rivista europea*, III, 13, septembre-octobre 1979.

Franco D'INTINO

Cultura e politica nelle riviste fiorentine del primo Novecento (1903 – 1915), sous la direction de Luca Chiti, Turin, Loescher, 1972.

Stefania DE CARLIS

« *La Vraie Italie* » di G. Papini, Rome, Bulzoni, 1988.

Remy DE GOURMONT

Les petites revues. Essai de bibliographie, Paris, Mercure de France, 1900.

Daniela DE LILLO

« *Flegrea* (1899-1901). Una rivista napoletana con l'ambizione cosmopolita » in *Letteratura e riviste*, Giorgio Baroni (éd.), *Rivista di letteratura italiana*, XXIII, 1/2, 2005, p. 413-417.

Maria Pia DE PAULIS

Les échanges culturels entre la France et l'Italie à travers les revues florentines du début du vingtième siècle, thèse sous la direction de Michel Cadot et Mario Fusco, soutenue à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 6, aujourd'hui Id., Lille, ANRT, 1994.

« *Poesia* (1905-1909) ou la formulation d'une organisation moderne de la culture », *Chroniques italiennes*, 50/51, février-mars 1997.

Giuseppe DE ROBERTIS, et Enrico FALQUI

Scritti vociani, Florence, Le Monnier, 1967.

Antonio DI GIOVANNI

Mario Calderoni e il tempo delle riviste, Bonanno, 2007.

Giansiro FERRATA

La Voce, 1908-1916, Rome, Landi, « Collana delle riviste letterarie e artistiche del Novecento », 1961.

Bruno GATTA

Intelligentia fiorentina. Le riviste eretiche del fascismo 1924-1944, Rome, Settimo Sigillo, 1997

Edoardo GENNARINI

Il giornalismo letterario della nuova Italia: dalla Cronaca bizantina alla morte del Marzocco, Napoli, Loffredo, 1937.

Emilio GENTILE

Mussolini e La Voce, Florence, Sansoni, 1976.

Sandro GENTILI

La Voce 1908-2008, Perugia, Morlacchi, 2010.

Henri GIORDAN

Romain Rolland et le mouvement florentin de La Voce : correspondance et fragments du Journal, « Cahiers Romain Rolland », 16, Paris, Albin Michel, 1966.

Augusto HERMET

La ventura delle riviste (1903-1940), Florence, Vallecchi, 1941, 1987.

Anne-Rachel HERMETET

Les revues italiennes face à la littérature française contemporaine : une étude de réception (1919 - 1943), Paris, Champion, 2003.

Piero JAHIER

« Contromemorie vociane », *Paragone*, V, 56, août 1954.

Alexia KALANTZIS

« À la recherche d'un modèle éditorial : les revues de Giovanni Papini et les revues françaises à l'aube du XX^e siècle », *Revue de littérature comparée*, 2014/3 n° 351 p. 288.

Giuseppe LANGELLA

Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal Baretto a Primato, Milan, Vita e Pensiero, 1982.

Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario, Milan, Vita e Pensiero, 1989.

Cronache letterarie italiane. Il primo Novecento dal «Convito» all'«Esame» (1895-1925), Rome, Carocci, 2004.

Glauco LICATA

120 anni di giornali dei cattolici italiani, Milan, Pan Editrice, 1981.

François LIVI

Poesia (1905-1909), Naples, Edizioni scientifiche italiane, 1992.

« Tra Firenze e Parigi. Il Leonardo e la cultura francese », *La Rassegna della letteratura italiana*, CIX, 1, janvier-juin 2005.

Romano LUPERINI

Letteratura e ideologia nel primo novecento italiano: saggi e note sulla «Voce» e sui vociani, Pisa, Pacini, 1973.

Gli esordi del Novecento e l'esperienza della «Voce», Bari, Laterza, 1978.

Giorgio LUTI

Firenze corpo 8, Florence, Vallecchi, 1983.

Nicola MAGNANI

« La necessità di un nuovo realismo: *Il Saggiatore* e la volontà di ritorno al romanzo », in *Letteratura e riviste*, Giorgio Baroni (éd.), *Rivista di letteratura italiana*, XXIII, 1-2, 2005.

Clelia MARTIGNONI

« Storia dell'autobiografismo metafisico vociano », in *Autografo*, 2, giugno 1984.

« Sulla letteratura vociana. La riforma dei generi e dello stile », in *Strumenti critici*, 72, 1993, p. 189-203.

« Espressionismo tedesco e vociano a confronto », in *Autografo*, 30, aprile 1995.

Carlo MARTINI

« *La Voce* ». *Storia e bibliografia*, Pisa, Nitri-Lischi, 1956.

Salvo MASTELLONE

La rivista France-Italie (1913-1914) e la corrispondenza Ferrero-Luchaire, Florence, Olschki, 1978.

Marina MILAN

La stampa periodica a Genova dal 1871 al 1900, Milan, Franco Angeli, 1989.

Elisabetta MONDELLO

Il secolo delle riviste, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo* sous la direction de A. Asor Rosa, Turin, Einaudi, 2000, p. 163-179.

Milena MONTANILE

« Prospettive di Malaparte », *Letteratura e riviste*, Giorgio Baroni (éd.), *Rivista di letteratura italiana*, XXIII, 1-2, 2005.

Paolo MURIALDI

La stampa italiana del dopoguerra. 1943-1972, Rome-Bari, Laterza, 1973.

Ermanno PACCAGNINI

Letteratura e giornalismo, in *Il Novecento. Sintesi di un secolo*, vol. I, in *Storia della letteratura italiana* (déjà sous la direction de Emilio Cecchi e Natalino Sapegno), Milan, Garzanti, 2001, p. 499-560.

Carlo PELLEGRINI

« Scrittori francesi e riviste fiorentine » dans *Letteratura e storia dell'Ottocento francese e altri saggi*, Rome, edizioni di storia e letteratura, 1967.

Francesca PETROCCHI

Le avventure dell'anima: il Leonardo e il modernismo, Napoli, Loffredo, 1987.

Giuseppe PREZZOLINI

Il tempo della Voce, Milan : Florence, Longanesi ; Vallecchi, 1960

La Voce (1908-1913). Cronaca, antologia e fortuna di una rivista, Milan, Rusconi, 1974.

Mario PUCCINI

« Editori dell'ultimo ventennio. *La Voce*. », in *I libri del giorno*, IV, 1, janvier 1921, p. 11-12, édition numérique sous la direction de Fabrizio Pinna, dernière révision 12 juillet 2015, <http://circe.lett.unitn.it>

Avventure di un lettore, Caserte, Casa Editrice Moderna, 1930.

Mario QUARANTA

« Il Leonardo nel giornalismo italiano del primo '900 », in *Leonardo (1903-1907)*, ristampa anastatica, Bologna, Sala Bolognese Forni, 1981.

Carlo SANTOLI

Riviste e poetiche del primo Novecento, circe.lett.unitn.it consulté pour la dernière fois le 8 juin 2015.

Laura SCHRAM PIGHI

« Henri Bergson e la cultura francese nel Leonardo », in *Leonardo (1903-1907)*, ristampa anastatica, Bologna, Sala Bolognese Forni, 1981.

Gioia SEBASTIANI

Libri e riviste. Catalogo delle Edizioni delle riviste letterarie italiane fra le due guerre (1919-1943), Milan, All'insegna del pesce d'oro, 1996.

Adriano SERONI

« Fascismo e riviste letterarie italiane negli anni Trenta », in *Studi storici*, XXIII, 3, juillet-septembre 1982.

Stefano VERDINO

Storia delle riviste genovesi. Da Morasso a Pound, Gênes, La Quercia, 1993.

Glauco VIAZZI

Antologia della rivista Prospettive con un indice ragionato 1939-1943 e 1951-1951, Naples, Guida, 1974.

Vito ZAGARRIO

« Primato. Un progetto fascista nella crisi del regime », in *Studi Storici*, IXX, 2, avril-juin 1978, p. 440.

Sur l'histoire, la culture et la littérature italienne ; sur les relations franco-italiennes

La crisi italiana del primo dopoguerra. La storia e la critica, Giovanni Sabbatucci (éd.), Bari, Laterza, 1976.

Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940), Milan, Mondadori, 1983.

Il vincolo culturale tra Italia e Francia negli anni Trenta e Quaranta, Jean-Baptiste Duroselle, Enrico Serra (éd.), Milan, Franco Angeli, 1986.

Gli studi francesi in Italia fra le due guerre, Urbino, QuattroVenti, 1987.

Storia della critica letteraria in Italia, Giorgio Baroni (éd.), Turin, Utet, 1997.

Per la difesa della cultura. Scrittori a Parigi nel 1935, Sandra Teroni (éd.), Rome, Carocci, 2002.

Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres, Edoardo Esposito (éd.), Lecce, Pensa MultiMedia, 2004.

Protagonisti nell'ombra. Bonchio, Brega, Ferrata, Gallo, Garboli, Ginzburg, Mauri, Pocar, Porzio, Milan, Mondadori, 2012.

Renato BERTACCHINI

Il romanzo del Novecento in Italia, Rome, Studium, 1992

Federico BERTONI

« Il modernismo internazionale e il rinnovamento delle tecniche in Italia », *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, Giancarlo Alfano et Francesco De Cristofaro (éd.), Rome, Carocci, 2018.

Pino BOERO

« Tra Otto e Novecento », in *La letteratura ligure. Il Novecento*, Eugenio Buonaccorsi, Franco Croce, Luigi Surdich, Stefano Verdino (éd.), Genova, Costa&Nolan, 1988.

Paolo BRIGANTI

« La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia letteraria italiana del Novecento », dans *Annali d'Italianistica*, IV, University of Notre Dame, 1986, p. 189-222.

« I trentenni alla prova: l'autobiografia dei vociani », dans Gianfranco Folena, *L'autobiografia. Il vissuto e il narrato*, « Quaderni di retorica e poetica », I, 1986.

Giampiero CAROCCI

Giolitti e l'età giolittiana, Turin, Einaudi, 1961.

Francesca CAVAROCCHI

« La rete delle organizzazioni fasciste e le iniziative di propaganda culturale in Francia », *Cahiers d'études italiennes* (éd. en ligne), 28, 2019.

Simona CIGLIANA

Futurismo esoterico: contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra otto e novecento, Napoli, Liguori, 2002 [la data di prima pubblicazione deve essere un'altra].

Tania COLLANI

« La jeunesse ou le sixième paradoxe de l'avant-garde », dans *Avant-gardes : frontières, mouvements*, Jean-Paul Aubert, Serge Milan et Jean-François Trubert, (éd.), vol. I, Sampzon, Delatour, 2013, p. 81-100.

Sogno e letteratura. Poetiche dell'onirismo moderno nei testi e nei manifesti del primo Novecento, Milan, Franco Angeli, 2016.

Andrea CORTELLESA

« Fra le pearentesi della storia » in *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, Milan, Bompiani, 2018.

Gemma Antonia Franca DADOUR

Giuseppe Ungaretti et la France, Paris, Aux Amateurs des livres, 1988.

Franco D'INTINO

L'autobiografia moderna: storia, forme, problemi, Rome, Bulzoni, 1998.

Angelo D'ORSI

La cultura a Torino tra le due guerre, Turin, Einaudi, 2000.

Giacomo DEBENEDETTI

Il romanzo del Novecento, Milan, Garzanti, 1971.

Raffaele DONNARUMMA

« Tracciato del modernismo italiano », dans *Sul modernismo italiano*, Romano Luperini, Massimiliano Tortora (éds.), Napoli, Liguori, 2012.

Brunella ERULI

« Preistoria francese del futurismo », *Rivista di letterature moderne e comparate*, dicembre 1970, p. 245.

Rita FANTASIA, Gennaro TALLINI

Poesia e rivoluzione. Simbolismo, crepuscolarismo, futurismo, Milan, Franco Angeli, 2004.

Giulio FERRONI

Storia della letteratura italiana. Il Novecento, Milan, Einaudi, 1991.

Eugenio GARIN

Intellettuali italiani del XX secolo, Rome, Editori Riuniti, 1974.

La cultura italiana tra '800 e '900, Bari, Laterza, 1976.

« Politica, società e cultura tra Ottocento e Novecento », in *Letteratura italiana contemporanea*, Rome, Lucarini, 1979.

Amotz GILADI

« La revue Dante de Lionello Fiumi. Promotion des échanges franco-italiens et extension de la « latinité » vers d'autres cultures », in *La culture fasciste entre latinité et méditerranéité (1880-1940)*, sous la dir. de Barbara Meazzi et Jérémy Guedj, *Cahiers de la Méditerranée*, 95, Décembre 2017 [En ligne], <http://journals.openedition.org/cdlm/8951>.

Michele GIOCONDI

Lettori in camicia nera. Narrativa di successo nell'Italia fascista, Messine-Florence, D'Anna, 1978.

Giovanni GIOLITTI

Memorie della mia vita, Milan, Garzanti, 1944

Elio GIOANOLA

Storia letteraria del Novecento in Italia, Turin, Società Editrice Internazionale, 1975.

Pietro GORI

« Il pragmatismo italiano di fronte a Nietzsche », *Studi storici Luigi Simeoni*, LXI, 2011, p. 95-106.

Gianni GRANA

Le avantgarde letterarie, Milan, Marzorati, 1986.

Jacques HEURGON

« La réconciliation franco-italienne en 1944-45 », *Mélanges de l'école française de Rome. Italie et Méditerranée*, 103, 2, 1991

Giulio IACOLI

« Il modernismo, uno stile europeo. La prosa » in *Il Novecento. Il secolo breve*, Milan, Encyclomedia, 2017.

Sergio LAMBIASE

« Dansysmo a Capri », in Lea Vergine, *Capri 1905-1940. Frammenti postumi*, Milan, Il Saggiatore, 2018

François LIVI

« Il "Salto vitale" : artisti e letterati italiani a Parigi all'inizio del Novecento (1900-1915) », in *Osmosi letterarie. Sei paradigmi moderni*, Francesco Mattesini (éd.), Novara, Interlinea, 2003.

Romano LUPERINI

Il Novecento, Turin, Loescher, 1981.

« Modernismo e poesia italiana del primo Novecento », *Allegoria*, XXIII, 63, janvier/juin 2011, p. 94.

« Il modernismo italiano esiste », dans *Sul modernismo italiano*, Romano Luperini, Massimiliano Tortora (éds.), Napoli, Liguori, 2012.

Giorgio LUTI

La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre 1920-1940, Florence, La Nuova Italia, 1995 (1966).

Valerio MAGRELLI

« Le astuzie del soggetto: il tema autobiografico in G. Debenedetti, P. Lejeune, A. Pizzorusso », *Nuovi Argomenti*, luglio-settembre 1987, p. 134-136.

Luisa MANGONI

Una crisi di fine secolo. La cultura italiana e la Francia tra Otto e Novecento, Turin, Einaudi, 1985.

« Civiltà della crisi », in *Storia dell'Italia repubblicana. I: La costruzione della democrazia*, Turin, Einaudi, 1994.

Cédric MELETTA,

Jean Luchaire, l'enfant perdu des années sombres, Paris, Perrin, 2013.

Gaia MICHELINI

Nietzsche nell'Italia di D'Annunzio, Palermo, Flaccovio, 1978.

Pierre MILZA

Français et Italiens à la fin du XIX^e siècle : aux origines du rapprochement franco-italien de 1900-1902, Rome, École française de Rome, 1981.

Isabella NARDI

Dal « simbolo » all'« ignoto ». *Studi sul simbolismo dannunziano*, Milan, Vita e Pensiero, 1976.

Peter NICHOLS

La forma e le scritture. Una lettura critica del modernismo, Rome, Armando Editore, 2000.

Adone NOSARI

La saletta d'Aragno, Rome, Società Anonima Editrice Sapiientia, 1928.

Giovanni PASCOLI

Pensieri e discorsi, Bologna, Zanichelli, 1914.

Isabel Violante PICON

« *Une œuvre originale de poésie* » : Ungaretti traducteur, Paris, PUPS, 1998.

Isabelle RENARD

L'institut français de Florence (1900-1920) : un épisode des relations franco-italiennes au début du XX^e siècle, Rome, école française de Rome, 2001.

« Il "Grenoble". Il primo istituto di cultura francese al mondo », dans *Antologia Vieusseux*, VIII, 22, gennaio-aprile 2002.

« À l'origine des instituts culturels français à l'étranger : l'Institut français de Florence au début du XX^e siècle », in *Mélanges de l'école française de Rome : Italie et Méditerranée : MEFRIM. La culture dans les relations internationales*, Rome, École française de Rome, 2002

Romain ROLLAND

« Séjour à Florence », *Les Œuvres Libres*, 118 [344], mars 1956.

Ortensia RUGGIERO

La letteratura francese nella critica di Benedetto Croce, Naples, Armanni, 1955.

Alberto MORAVIA

Se questa è la giovinezza vorrei che passasse presto. Lettere 1926-1940, Milan, Bompiani, 2015.

Cesare PAVESE

La letteratura americana e altri saggi, Turin, Einaudi, 1962.

Isotta PIAZZA

« *Solaria*. Ritorno al romanzo attraverso il racconto », *Letteratura e Letterature*, 10, 2016, p. 23-38.

Alejandro PIZARROSO QUINTERO

Stampa, radio e propaganda. Gli alleati in Italia 1943-1946, Milan, Franco Angeli, 1989.

Giovanni RAGONE

« Editoria, letteratura e comunicazione », in *Letteratura italiana. Storia e geografia, III*, Turin, Einaudi, 1989.

Luciano REBAY

Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1962.

« Ungaretti : gli scritti egiziani 1909-1912 », *Forum Italicum*, 14(1), 3-31.

Edoardo SANGUINETI

Il Chierico organico, Milan, Feltrinelli, 2000.

Carlo SALINARI

Miti e coscienza del decadentismo italiano, Milan, Feltrinelli, 1960.

Natalino SAPEGNO

Compendio di storia della letteratura italiana, Florence, La Nuova Italia, 1950.

Wanda DE NUNZIO SCHILARDI

Matilde Serao giornalista, Lecce, Milella, 1986.

Gino TELLINI

Alle origini della modernità letteraria. La poesia a Firenze tra Ottocento e Novecento, Florence, Società Editrice Fiorentina, 2013.

Gabriele TURI

Il fascismo e il consenso degli intellettuali, Bologna, Il Mulino, 1980.

Orio VERGANI

Alfabeto del XX secolo, Milan, Baldini & Castoldi, 2000.

Matteo VERONESI

Il critico come artista dall'estetismo agli ermetici, Bologna, Azeta Fastpress, 2006.

Sur André Gide ; sur la littérature française.

« Omaggio degli scrittori italiani a André Gide », *La fiera letteraria*, IV, 50, 11 novembre 1949.

Hommage à André Gide de *La Nouvelle Revue française*, numéro spécial, Paris, novembre 1951.

André Gide et l'écriture de soi, Jean Claude, Pierre Masson (éds.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002.

André Gide et la tentation de la modernité, Robert Kopp et Peter Schnyder (éds.), Paris, Gallimard, 2002.

La belle époque des revues (1880-1914), éditions de l'IMEC, 2002.

« André Gide en Italie – Chronologie », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 32, juillet 2004, p. 20-22.

La Nouvelle Revue française de Jean Paulhan (1925-1940 et 1953-1968), J. Guérin (dir.), Paris, Le Manuscrit, 2006.

André Gide l'Européen. Avec un texte inédit d'André Gide, Martina Della Casa (éd.), Paris, Garnier, 2019.

Christian ANGELET

Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide, Gent, Romanica Gandensia XIX, 1982.

Anne-Sophie ANGELO

Le sens des personnages chez André Gide, Paris, Garnier, 2015.

Auguste ANGLÈS

André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue française, 1911-1912, Paris, Gallimard, 1978-1986.

Gilbert BOSETTI

« Gide, *Solaria* e Vittorini », *Inventario*, XXI, 9, septembre-décembre 1983.

« *Solaria* e la cultura francese : l'influenza dei modelli della *Nouvelle Revue française* sui narratori solariani » in *Gli anni di Solaria*, G. Manghetti (éd.), Verone, Bi&Gi, 1986, p. 57-76.

« Le gidisme en Italie », *Novecento*, 8, 1987.

Émilien CARASSUS

Le snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust (1884-1914), Paris, Colin, 1966.

Jean DELAY

La jeunesse d'André Gide, I et II, Paris, Gallimard, 1956.

Michel DÉCAUDIN

La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914, Paris, Champion, 2013 (1960).

Daniel DUROSAY

« Gide et Wilde, paradoxe de l'*In Memoriam* : éloge et procès du réprouvé », dans *Bulletin des amis d'André Gide*, 28. 125, 2000.

Antoine FONGARO

Bibliographie de Gide en Italie, Institut Français de Florence, 2000 (1963).

Alain LÉVÊQUE

« André Gide et la littérature italienne », *Studi francesi*, 15, 44, mai-août 1971, p. 290-298.

Alain GOULET

« Remy de Gourmont vu par André Gide », *BAAG*, XXXV, 154, avril 2007, p..

Jean-Nicolas ILLOUZ

« Les manifestes symbolistes », *Littérature*, n°139, sept. 2005, pp. 93-113.

Le Symbolisme, Paris, Le livre de poche, 2004.

Philippe LEJEUNE

L'autobiographie en France, Paris, Colin, 1971.

Le pacte autobiographique, Paris, Gallimard, 1996.

Frank LESTRINGANT

André Gide l'inquisiteur, I et II, Paris, Flammarion, 2011.

Robert LEVESQUE

Journal, Bulletin des Amis d'André Gide, 59-157, 1983-2008.

Marco LONGO

Le triangle en travesti : le pièces giovanili di André Gide, Florence, Olschki, 2006.

Maurice MAETERLINCK

« Le tragique quotidien », *Le trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1896.

Claude MARTIN

La maturité d'André Gide. De Paludes à L'Immoraliste, 1895-1902, Volume 1, Paris, Klincksieck, 1977.

Pierre MASSON

Les sept vies d'André Gide. Biographies d'un écrivain, Paris, Garnier, 2016.

André MICHEL

« André Gide et le culte de l'instantané », *Revue de Bourgogne*, 15 juillet 1922, maintenant sur www.gidiana.net, consulté le 28 mai 2015.

Daniel MOUTOTE

Le « Journal » de Gide et les problèmes du moi, 1889-1925, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

André Gide : esthétique de la création littéraire, Paris, Champion, 1993.

Gisèle SAPIRO

La guerre des écrivains (1944-1953), Paris, Fayard, 1999.

Carmen SAGGIOMO

« À Naples : l'Italie ou la traversée du miroir », dans *Actualités d'André Gide, actes du colloque international à Toulon-Hyères, 10-12 mars 2011*, Martine Sagaert et Peter Schnyder (éds.), Paris, Champion, 2012, p. 143-153.

« Les Caves du Vatican en Italie. Cent ans d'investigations », dans *Bulletin des amis d'André Gide*, 185-186, janvier-avril 2015, p. 64-73.

Lynn SALKIN SBIROLI,

« E Gide rispose a Mario Puccini », *Micromégas : rivista di studi e confronti italiani e francesi*, IV, 1-2, 1982, p. 247-266

Peter SCHNYDER

« Gide lecteur de Nietzsche », in *Travaux de littérature offerts en hommage à Noémi Hepp*, Paris, publications de l'Adirel, 1990

Fabrice SCHURMANS

« Le *tragique quotidien* de Maeterlinck : de l'écriture théâtrale à la réflexion théorique », *Thélème. Revista complutense de estudios franceses*, vol. XXX, n° 2, 2015.

Enrico TERRACINI

« Croce e Gide », *Quaderni grigionitaliani*, 58, 1989, p. 222-226.

Maria-José TOSI,

« André Gide e Angiolo Orvieto », *Studi francesi*, XXIX, 86, mai-août 1895.

Maria VAN RYSELBERGHE

Les Cahiers de la Petite Dame, I, Paris, Gallimard, 1973.

Les Cahiers de la Petite Dame, II, Paris, Gallimard, 2001.

Le Cahier III bis de la Petite Dame, Paris, Gallimard, 2012.

Jocelyn VAN TUYL

André Gide et la Seconde Guerre mondiale, Presses Universitaires de Lyon, 2017.

Jean-Michel WITTMANN

Symboliste et déserteur : les œuvres fin de siècle d'André Gide, Paris, Champion, 1997.

Correspondances d'André Gide citées

André GIDE – François Paul ALIBERT

Correspondance (1907-1950), Claude Martin (éd.), Presses Universitaires de Lyon, 1982.

André GIDE – Marc ALLÉGRET

Correspondance (1917-1949), Daniel Durosay, Pierre Masson et Jean Claude (éds.), Paris, Gallimard, 2005.

André GIDE – Jean AMROUCHE

Gide & Amrouche. Correspondance (1928-1950), Pierre Masson et Guy Dugas (éd.), Presses Universitaires de Lyon, 2010.

André GIDE – Dorothy BUSSY

Correspondance, I (1918-1924), II (1925-1936) et III (1937-1951), Jean Lambert (éd.), Paris, Gallimard, 1979-1982.

André GIDE – Jacques COPEAU

Correspondance, I et II, Jean Claude (éd.), Paris, Gallimard, 1987 et 1989.

André GIDE – Ernst Robert CURTIUS

Correspondance (1920-1950), Peter Schnyder et Juliette Solvès (éds.), Paris, Classiques Garnier, 2019.

André GIDE – Henri DE RÉGNIER

Lettres à André Gide (1891-1911), David J. Niederauer (éd.), Genève/Paris, Droz/Minard, 1972.

André GIDE – Charles DU BOS

Lettres de Charles Du Bos et réponses d'André Gide, Juliette Du Bos (éd.), Paris, Corrèa, 1950.

« 36 lettres inédites d'André Gide, Charles et Juliette Du Bos », Béatrice Didier (éd.) in *Inédits de Charles du Bos et de André Gide*, Dominique Bourel et Hubert Juin (éds.), Paris, Fac Éditions/France Culture, 1985, p. 111-172.

André GIDE – Henri GHÉON

Correspondance, I et II, Jean Tipy (éd.), Paris, Gallimard, 1976.

André GIDE – Jacques HEURGON, Anne HEURGON-DESJARDINS, Paul DESJARDINS

Correspondance, Pierre Masson (éd.), Paris, éd. des Cendres, 2011.

André GIDE – Jef LAST

Correspondance (1934-1950), C. J. Greshoff (éd.), Presses Universitaires de Lyon, 1985.

André GIDE – Robert LEVESQUE

Correspondance 1926-1950, Pierre Masson (éd.), Presses Universitaires de Lyon, 1995.

Valéry LARBAUD

Lettres à André Gide, Maastricht, Stols, 1948.

André GIDE – Aline MAYRISCH

Correspondance (1903-1946), Pierre Masson (éd.), Paris, Gallimard, 2003.

André GIDE – Roger MARTIN DU GARD

Correspondance (1913-1951), I et II, Jean Delay (éd.), Paris, Gallimard, 1968.

André GIDE – Jacques RIVIÈRE

Correspondance 1909-1925, Pierre de Gaulmyn, Alain Rivière, Kevin O'Neill et Stuart Barr (éds.), Paris, Gallimard, 1998.

André GIDE – André RUYTERS

Correspondance (1895-1950), Claude Martin et Victor Martin-Schmets (éds.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2 vol., 1990.

André GIDE – Jean SCHLUMBERGER

Correspondance (1901-1950), Pascal Mercier et Peter Fawcett (éds.), Paris, Gallimard, 1993.

André GIDE – Willy SCHUERMANS

Lettres au docteur Willy Schuermans (1920-1928), Bruxelles, Raoul Simonson, 1955.

André GIDE – Paul VALÉRY

Correspondance (1890-1942), Peter Fawcett (éd.), Paris, Gallimard, 2009.

Œuvres théoriques et méthodologiques

Conversations de Goethe avec Eckermann, Paris, Gallimard, 1988 (1941).

L'esprit de décadence. I, Actes du colloque de Nantes du 21-24 avril 1976, Paris, Minard, 1980.

Théorie littéraire : problèmes et perspectives, Marc Angenot (éd.), Paris, PUF, 1989.

Le dictionnaire du littéraire, Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

Questions de réception, Lucile Arnoux-Farnoux et Anne-Rachel Hermetet (éds.), Paris, SFLGC, 2009.

Ce qu'ideal veut dire : définitions et usages de l'idéalisme au XIX^e siècle, actes du colloque des Doctoriales de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes (Université Paris-Diderot, 8 février et 5 avril 2014), édition numérique <http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/idealisme.html>, 2015.

Filosofie del mito nel Novecento. Giovanni Leghissa et Enrico Manera (éds.), Rome, Carocci, 2015.

Franca ANGELINI

Teatro e spettacolo nel primo Novecento, Bari, Laterza, 2004.

Bartolo ANGLANI

Teorie moderne dell'autobiografia, Bari, Graphis, 1996.

Wolfgang BABILAS

« La querelle des mauvais maîtres », *Romanische Forschungen*, vol. 98, 1/2, 1986, p. 120-152.

Roland BARTHES

« Histoire et littérature. À propos de Racine », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, XV, 3, 1960, p. 524-537.

Pierre BOURDIEU

Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992.

Paul BOURGET

Essais de psychologie contemporaine, Paris, Lemerre, 1887.

Armando CAVALLI

« Arte e dilettantismo », *Il Baretto*, IV, 8, août 1927, p. 44.

Tania COLLANI

« Les avant-gardes et la narration. Pour une poétique anti-prosaïque », in *Cahiers de narratologie*, 24, 2013.

Antoine COMPAGNON

Les cinq paradoxes de la modernité, Paris, Seuil, 1990.

Le démon de la théorie. Littérature et sens commun, Paris, Seuil, 1998.

Jacques DUBOIS

L'institution de la littérature, Bruxelles, Labor, 2005 (1978).

Jean DE PALACIO

Figures et formes de la Décadence, Paris, Séguier, 1994.

Stanley FISH

Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives, Paris, Les prairies ordinaires, 2007

Hans-Georg GADAMER

Vérité et méthode, Paris, Seuil, 1976 (1960).

Gérard GENETTE

Seuils, Paris, Seuil, 1987.

Geneviève HAROCHE-BOUZINAC,
L'épistolaire, Paris, Hachette, 1995.

Zózeff HEISTEIN
Décadentisme, symbolisme, avant-garde dans les littératures européennes, Paris, Nizet, 1987.

Jean-François HUGOT
Le dilettantisme dans la littérature française d'Ernest Renan à Ernest Psichari, Paris, Aux amateurs des livres, 1984.

Thomas HUNKELER
Paris et le nationalisme des avant-gardes, Paris, Hermann, 2018.

Wolfgang ISER
L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique, Bruxelles, Mardaga, 1985.

Hans-Robert JAUSS
Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978.

Teresa LOSADA LINIERS
«Le riviste come strumento critico nello studio della letteratura», in *Letteratura e riviste*, Giorgio Baroni (éd.), *Rivista di letteratura italiana*, XXII, 3, 2005, p. 495-499.

Richard LE GALLIENNE
« On Re-Reading Walter Pater », *The North American Review*, 675, février 1912, p. 214-224, disponible en ligne sur www.jstor.org

Enrico MATTIODA
« L'invenzione del dilettante (1660-1800) », *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile (éds.), Rome, Adi editore, 2018, p. 1-11, version numérique.

Henri MESCHONNIC
Modernité modernité, Paris, Gallimard, 2005 (1988).

Jean PIERROT
L'imaginaire décadent. 1880-1900, Paris, Presses Universitaires de France, 1977

Harold ROSENBERG
La tradition du nouveau, Paris, éditions de Minuit, 1962.

Anne TOMICHE
La naissance des avant-gardes occidentales: 1909-1922, Paris, Armand Colin, 2015.

Tzvetan TODOROV
Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1976.

Maarte VAN BUUREN
« Le dilettantisme, style de vie », *Poétique*, XXXIV, 1 (137), 2004, p. 53-71, disponible en ligne sur www.cairn.info

Documents inédits cités

Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (BLJD)

Lettres de Roberto Pio Gatteschi à André Gide, 28 avril 1901-8 octobre 1950, γ 244-245.
Lettre de Giuseppe Vannicola à Jean Schlumberger, 18 juillet [1910?], Ms Ms 16518.
Lettre de Giuseppe Vannicola à Jean Schlumberger, 10 avril [1914], Ms Ms 16517.
Lettres d'Enzo Ferrieri à Charles Du Bos, janvier 1925 – janvier 1929, Ms Ms 2640.
Lettres de Guglielmo Alberti à Charles Du Bos, février 1925 – janvier 1930, Ms Ms 26374.
Lettres de Guglielmo Alberti à André Gide, février 1923 – mai 1929, γ 38 (1-6)
Lettre d'Umberto Barbaro à André Gide, 5 octobre 1929 et lettre de André Gide à Umberto Barbaro, 7 novembre 1929, γ 981.
Lettres de Giancarlo Vigorelli à André Gide, avril 1938 – juillet 1948, γ 843 (1-6)

Archives Gian Pietro Lucini, Bibliothèque Municipale de Côme

Letteratura eroica, 1893-1914, enveloppe 5, fasc. 1a (96).
Lettre de Felice Cameroni à Gian Pietro Lucini du 27 janvier 1903, 178.2 c. 153.

Fonds Arturo Onofri, Bibliothèque Nationale Centrale de Rome

Lettre d'André Gide à Giuseppe Vannicola du 22 octobre 1910, A.12.60.
Lettre d'André Gide à Arturo Onofri du 14 octobre 1913, A.23.47.

Archives Giuseppe Prezzolini, Bibliothèque Cantonale de Lugano

Lettre d'André Gide à Giuseppe Prezzolini, 29 avril 1929, Fasc. Gide, II.

Bibliothèque-Musée de l'Acteur de Gênes

Affiche de la pièce *Il ritorno* de Fausto Maria Martini.

REMERCIEMENTS :

Je souhaite, tout d'abord, remercier ma directrice de thèse, M.me Tania Collani, et mon codirecteur M. Andrea Aveto, pour leur aide, leur sagesse, leur soutien indéfectible et pour leur patience.

Je remercie ensuite la Fondation Catherine Gide et son président, M. Peter Schnyder, pour son soutien et pour les nombreuses occasions d'échange.

Merci à Clémence Bauer, pour sa présence constante et indispensable.

Merci à Martina Della Casa et à Paola Codazzi, guides dans la gidianité, pour leurs conseils et nos discussions.

Merci à Pierre Masson, pour sa généreuse amitié et son aide précieux dans la découverte de l'univers gidien.

Je souhaite ensuite remercier les Bibliothèques et les Archives qui ont rendu possible cette recherche, avec toute ma reconnaissance pour les hommes et les femmes qui les font vivre. Je remercie notamment : le Learning Center – Bibliothèque Universitaire de Mulhouse, la Bibliothèque du DIRAAS – Italianistica de l'Université de Gênes (et M. Cesare Sommovigo, et M. Carlo Pepe), la Bibliothèque Universitaire de Gênes (et M. Claudio Risso, et M. Marco Marconcini), la section périodiques de la Bibliothèque Nationale Centrale de Florence, la section manuscrits de la Bibliothèque Nationale Centrale de Rome, le Musée-Bibliothèque de l'Acteur de Gênes, la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet de Paris, les Archives de la Fondation Catherine Gide, l'Archive Lucini de la Bibliothèque municipale de Come (et M.me Chiara Milani), l'Archive Prezzolini de la Bibliothèque cantonale de Lugano (et M.me Diana Rüesch, et M.me Karin Stefanski).

Je remercie, finalement, l'Université de Haute-Alsace et le centre de recherche ILLE, ainsi que l'Università degli Studi di Genova, qui offrent les escales les plus sûres à mes jours.

*A Claudia, Gianni, Fefa e Maria, nido coraggioso.
A Beatrice, a Sara, a Simone, a Federico.
A Leblanc, che ha visto l'inizio.*

