Fabula / Les Colloques
Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte

Les figures de l'interprète dans *Si le grain ne meurt* d'André Gide

Anne-Claire Gignoux

Pour citer cet article

Anne-Claire Gignoux, « Les figures de l'interprète dans *Si le grain ne meurt* d'André Gide », *Fabula / Les colloques*, « Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte », URL : https://www.fabula.org/colloques/document4026.php, article mis en ligne le 04 Novembre 2016, consulté le 06 Juillet 2025

Les figures de l'interprète dans *Si le grain ne meurt* d'André Gide

Anne-Claire Gignoux

André Gide fait partie de ces écrivains pour qui la musique est un objet familier et fascinant à la fois. Mélomane cultivé, pianiste amateur mais passionné, il consacre une part importante de ses loisirs à la musique. Son *Journal*[1] comme son autobiographie, *Si le grain ne meurt*[2], le montrent assidu aux concerts mais également interprète zélé, emportant dans la plupart de ses voyages un piano[3]. Il indique souvent les compositeurs qu'il joue, et partage parfois ces moments avec des amis ou de la famille, en jouant à quatre mains des morceaux pour piano ou des réductions d'orchestre[4]. Cependant, en ce début du XXe siècle où les rapprochements entre écrivains et musiciens sont nombreux, il ne collabore qu'une seule fois avec un compositeur, en écrivant le livret de *Perséphone*, de Stravinsky[5]. De même, la musique joue un rôle secondaire dans ses livres[6]. Si l'on met à part le livre consacré à Chopin[7] et les fragments autobiographiques consacrés au piano, force est de constater que les romans n'évoquent que très peu la musique. Cela paraît étonnant, quand on pense à l'importance qu'a la musique dans l'œuvre contemporaine d'un Proust ou d'un Romain Rolland. Ainsi, un roman comme *La Symphonie Pastorale*[8] n'évoque que très peu le morceau éponyme[9], et si presque tous les héros gidiens sont bien des interprètes, des pianistes quasiment

1 *Journal 1887-1925* et *Journal 1926-1950*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1996 et 1997.

2 *Si le grain ne meurt,* publié une première fois en 1926 à la NRF, est édité dans *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, Pléiade, 2001.

3 Dans *Si le grain ne meurt*, cela se produit à quatre reprises : « Je fis aussitôt venir d'Annecy un piano » (p. 243) ; « J'avais fait venir d'Alger un assez bon piano » (p. 281) ; « j'avais fait mon cabinet de travail de la plus vaste, où une sorte de lutrin […] faisait face à un piano venu de Neuchâtel » (p. 295) ; « Ma chambre, où je fis mettre un piano […] » (à Biskra, p. 314).

4 « Albert et moi nous nous plongions dans les trios, les quatuors et les symphonies, de Mozart, de Beethoven et de Schumann, déchiffrant avec frénésie tout ce que les éditions allemandes ou françaises nous offraient d'arrangements à quatre mains » (p. 187).

5 Paris, 1934.

6 Voir notre article « André Gide et la description musicale », *Musique et littérature au XXe siècle,* Textes réunis par Francis Buil, Belén Hernández Marzal et Paloma Otaola, Édition de l'Université Lyon 3, 2011, p. 45-56.

7 André Gide, *Notes sur Chopin,* Paris, Éditions de l'Arche, 1948.

8 *La Symphonie pastorale. Romans et récits II,* Paris, Gallimard, Pléiade, 2009.

9 Seules quelques pages sont consacrées à la symphonie de Beethoven : p. 894-895.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

exclusivement[10], peu parlent de la musique. André Gide exprime d'ailleurs dans *Si le grain ne meurt* sa réticence à mettre en mots la musique :

> [...] dans le cercle autour de Mallarmé, où je fus bientôt entraîné par Louis, chacun se piquait d'aimer la musique, Pierre Louis le premier ; mais il me paraissait que Mallarmé lui-même et tous ceux qui le fréquentaient recherchaient dans la musique encore la littérature. Wagner était leur dieu. Ils l'expliquaient, le commentaient. Louis avait une façon d'imposer à mon admiration tel cri, telle interjection, qui me faisait prendre la musique « expressive » en horreur. Je me rejetais d'autant plus passionnément vers ce que j'appelais la musique « pure », c'est-à-dire celle qui ne prétend rien signifier ; et par protestation contre la polyphonie wagnérienne, préférais (je le préfère encore) le quatuor à l'orchestre, la sonate à la symphonie.[11]

Il la redit dans *Notes sur Chopin* :

> Je n'éprouve nul besoin, pour goûter la musique, de la faire passer à travers la littérature ou la peinture, et me préoccupe fort peu de la « signification » d'un morceau. Elle le rétrécit et me gêne. Et c'est aussi pourquoi, malgré les prestigieuses adéquations de Schubert, de Schumann ou de Fauré, me plaît par-dessus tout une musique sans paroles, ou que, tout au plus, vient prétexter la mystique d'une liturgie. La musique échappe au monde matériel et nous permet d'en échapper.[12]

Ainsi, peu porté vers la création musicale, à peine plus vers l'analyse avec les *Notes sur Chopin*[13], Gide, à l'image de ses personnages, se voit comme un interprète ; c'est dans l'interprète qu'il semble projeter son image du musicien.

Si le grain ne meurt évoque l'enfance et la jeunesse de l'écrivain : le livre s'ouvre sur sa naissance, et se ferme sur la mort de sa mère, qui marque l'entrée définitive dans l'âge adulte. Dans cette époque de formation, la musique a évidemment beaucoup compté : il en est question une dizaine de fois dans le texte. Les passages les plus longs sont consacrés aux professeurs de piano de l'enfant, puis de l'adolescent. Une galerie de portraits d'interprètes, fondés sur des personnes réelles mais déformés par le regard subjectif de Gide et la portée symbolique qu'il donne à ces portraits[14], fournit ainsi à la réflexion sur la figure du musicien un corpus

---

10 On rencontre ainsi des pianistes dans *Les Nourritures terrestres, Le Prométhée mal enchaîné, La Porte étroite, Les Caves du Vatican, L'École des femmes, Geneviève, La Symphonie pastorale,* et dans *Les Faux-Monnayeurs.*

11 *Si le grain ne meurt,* p. 252.

12 P. 52-53.

13 « "Toute bonne exécution doit être une explication du morceau" a justement remarqué Gide et, de fait, ses *Notes sur Chopin* sont en grande partie assimilables à un cours d'interprétation », note Roger Delage (« André Gide et la musique », *Bulletin des amis d'André Gide*, vol. VI, n° 39, juillet 1978, p. 26).

14 Jean-Philippe Miraux note que « ce que nous demandons au portrait, sa fonction essentielle, c'est également de nous rendre présente l'absence, de faire advenir dans le monde de l'art un excès d'être, plus que du représenté, une perception stylisée » (*Le Portrait littéraire,* Paris, Hachette supérieur, 2003, p. 44).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

particulièrement intéressant. Les portraits ne peuvent se restreindre à de simples ornements littéraires ; ils n'ont guère d'intérêt historique (contrairement à ceux de Mallarmé, Pierre Louÿs ou Wilde que l'on lit dans la deuxième partie de *Si le grain ne meurt*); c'est donc à la construction d'une figure de l'interprète, dont on verra l'importance pour Gide, qu'ils servent.

Ces interprètes sont au nombre de cinq ; ils correspondent à un mouvement ascendant, du professeur le plus insignifiant jusqu'au plus génial. On rencontre ainsi une femme très effacée, Mlle de Gœcklin, puis un enseignant et interprète besogneux, M. Merriman, un original au corps très envahissant, M. Schifmacker, et enfin deux modèles plus inspirants : M. Gueroult, un ami de la famille, et surtout Marc de la Nux, remarquable enseignant, mais venu trop tard dans la formation de Gide. Ces cinq portraits sont disséminés dans le livre, mais chacun donne lieu à un développement assez long pour attirer l'attention du lecteur, et contient des invariants et des variantes[15]. Ainsi, chaque portrait d'interprète lie prosopographie et éthopée[16] (portrait physique et moral), et évoque également le jeu de l'interprète et sa méthode d'enseignement. Une anecdote met parfois en scène le professeur[17], laquelle synthétise ses traits de caractère majeurs. Gide se livre alors à une véritable typologie des professeurs de piano et décrit, graduellement, le pianiste qui ne peut même pas prétendre au titre d'interprète (Mlle de Gœcklin ou Merriman), l'interprète médiocre (Schifmacker), le bon interprète (Gueroult) et l'interprète génial, véritable herméneute de la partition, Marc de la Nux. Le portrait, chez Gide, relève donc du genre épidictique : l'échelle de valeurs peut s'établir grâce à la confrontation des cinq portraits. Un portrait de professeur de musique ne doit pas être pris isolément : le texte invite à rapprocher et à opposer les cinq portraits afin de construire la figure de l'interprète. C'est ce que l'on appelle l'effet-personnage, que Philippe Hamon définit ainsi :

> L'effet-personnage d'un texte est donc une construction de plusieurs systèmes descriptifs juxtaposés, cette juxtaposition suggérant un faisceau de relations logiques (explique / implique), c'est-à-dire le lieu d'une cohérence logique et

15 La description est en effet une figure macrostructurale : « elle constitue une modalité ou une pratique discursives, sous la forme d'un morceau textuel, attendue, finalisée et codifiée » (Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de poche, 1992, p. 113). « Comme la description, le portrait peut être caractérisé comme une figure de pensée par développement » (Jean-Philippe Miraux, *op. cit.*, p. 47).

16 Le portrait, selon Fontanier (*Les Figures du discours* [1830], Flammarion, 1977), est la réunion d'une prosopographie (« description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques, ou seulement l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé, réel ou fictif […] », p. 425) et d'une éthopée (« description qui a pour objet les mœurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif », p. 427).

17 Ainsi, le narrateur évoque-t-il les images parfumées de Mlle de Gœcklin ; le jour où Schifmacker eut le fond du pantalon collé au siège de moleskine ; la tentative de Gueroult d'embrasser Anna ; et les réflexions de M. de la Nux sur l'éducation de sa petite-fille.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> idéologique : c'est d'autre part un lieu anaphorique et cataphorique (résumer / annoncer), c'est-à-dire le lieu d'une cohérence narrative.[18]

Il ne s'agira pas pour nous de rapprocher différents portraits d'un même personnage au fil du texte, mais d'abstraire de portraits de personnes différentes les qualités morales, physiques, qui permettront de dresser la figure de l'interprète. Nous nous intéresserons donc aux fonctions sémiosiques et symboliques[19] des portraits, puisque ceux-ci tissent des relations entre eux qui donnent du sens, et offrent à voir la conception du monde de Gide, du moins en ce qui concerne la musique.

La musique qui transfigure

Le portrait de Marc de la Nux met en effet en avant la révélation que reçoit Gide, et l'élève à la hauteur d'une expérience mystique[20] :

> De la Nux s'y prit si bien qu'en quelques semaines j'avais retenu plusieurs fugues de Bach sans seulement avoir ouvert le cahier ; et je me souviens de ma surprise en retrouvant, écrite en *ut* dièse, celle que je croyais jouer en *ré* bémol. Avec lui tout s'animait, tout s'éclairait, tout répondait à l'exigence des nécessités harmoniques, se décomposait et se recomposait subtilement ; je comprenais. C'est avec un pareil transport, j'imagine, que les apôtres sentirent descendre sur eux le Saint-Esprit. Il me semblait que je n'avais fait jusqu'à présent que répéter sans les vraiment entendre les sons d'une langue divine, que tout à coup je devenais apte à parler. Chaque note prenait sa signification particulière, se faisait mot. (p. 237)

Partant d'une simple anecdote sur une fugue de Bach, Gide transforme la découverte des tonalités enharmoniques en véritable révélation. Deux métaphores filées permettent cette transformation du souvenir. La première transpose la musique dans le domaine religieux : « C'est avec un pareil transport, j'imagine, que les apôtres sentirent descendre sur eux le Saint-Esprit ». La révélation de l'harmonie transfigure l'adolescent et lui révèle son don : « il me semblait que je n'avais fait jusqu'à présent que répéter sans les vraiment entendre les sons d'une langue divine, que tout à coup je devenais apte à parler ». Comme les apôtres à la

18 Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 107-108.

19 Telles qu'elles sont rappelées par Jean-Philippe Miraux : par leur fonction sémiosique, les portraits « servent surtout à inscrire dans le roman un certain nombre d'indices cataphoriques ou anaphoriques qui permettent à l'auteur d'écrire une œuvre autotélique où tous les signes fonctionnent en réseaux souvent complexes » (*op. cit*, p. 73) ; la fonction symbolique entre en jeu lorsque « l'auteur entend [...] excéder le champ de la stricte représentation afin d'exhausser un certain nombre de valeurs inhérentes à sa conception du monde » (*op. cit.*, p. 79).

20 Le narrateur utilise d'ailleurs le terme de « réformer » (« Marc de la Nux entreprit de tout réformer », p. 237), chargé de significations religieuses pour un protestant.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Pentecôte, l'adolescent se révèle apte à parler une langue qui lui était auparavant inconnue. L'expression « langue divine » sert d'embrayeur aux deux métaphores : la seconde métaphore, en effet, présente la musique comme un système sémiotique, où chaque note est un signe. Les verbes « comprendre », « entendre », « parler », les substantifs « langue », « signification », « mot », filent cette métaphore fondamentale, laquelle, malgré les affirmations contraires de Gide[21], assimile la musique à un langage et la dote du pouvoir de signifier.

La musique se rapproche de la littérature et s'oppose, par ces métaphores, au langage mathématique. Merriman, au travers d'une nouvelle métaphore filée, apparaît comme un interprète mécanique, qui transforme la musique en calcul :

> [S]on jeu correct, luisant, glacé, ressortissait plutôt à l'arithmétique qu'à l'art ; quand il se mettait au piano, on croyait voir un comptable devant sa caisse ; sous ses doigts, blanches, noires et croches s'additionnaient ; il faisait la vérification du morceau. (p. 182)

Merriman fait ainsi travailler au jeune Gide les morceaux découpés en fragment de huit mesures chaque semaine ; la mère de Gide de son côté « comptait à haute voix d'un bout à l'autre du morceau » (p. 89). Ces différentes façons d'interpréter la musique de manière automatisée et mathématique sont condamnées par Gide[22]. Interpréter un morceau de musique, ce n'est pas l'exécuter en respectant des valeurs et des hauteurs, mais c'est entreprendre, au-delà du déchiffrage, un déchiffrement sémiotique, et un travail herméneutique qui doit mener à la compréhension de l'œuvre et, par-delà l'œuvre, du monde. L'interprète n'est donc pas, pour Gide, en bas de l'échelle des musiciens ; lorsqu'il rêve d'une vie de musicien, c'est d'une vie de virtuose, et non de compositeur :

> Il y avait bien dans le salon un piano, fort médiocre, mais sur lequel j'aurais pu m'exercer un peu chaque jour ; hélas ! n'avait-on pas recommandé à ma mère d'éviter soigneusement tout ce qui m'eût coûté quelque effort ?… J'enrage, comme M. Jourdain, à rêver au virtuose qu'aujourd'hui je pourrais être, si seulement en ce temps j'eusse été quelque peu poussé. (p. 163)
> À cet âge de développement, de souplesse et d'assimilation, quels progrès n'eussé-je point faits, si ma mère m'avait aussitôt confié au maître incomparable que fut pour moi, un peu plus tard (trop tard, hélas !) M. de la Nux. (p. 183)

21 Voir les citations correspondant aux notes 11 et 12.

22 On retrouve cette dualité (musique littéraire *vs* musique mathématique) dans *Les Faux-Monnayeurs,* lors d'une discussion entre Édouard et Sophroniska : « "Ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c'est quelque chose qui serait comme l'*Art de la fugue*. Et je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique serait impossible en littérature…" À quoi Sophroniska ripostait que la musique est un art mathématique, et qu'au surplus, à n'en considérer exceptionnellement plus que le chiffre, à en bannir le pathos et l'humanité, Bach avait réussi le chef-d'œuvre abstrait de l'ennui, une sorte de temple astronomique où ne pouvaient pénétrer que de rares initiés. Édouard protestait aussitôt, qu'il trouvait ce temple admirable, qu'il y voyait l'aboutissement et le sommet de toute la carrière de Bach » (*Les Faux-Monnayeurs*. *Romans et récits II,* Paris, Gallimard, Pléiade, 2009, p. 1084). L'admiration de Gide pour Bach laisse à penser que son opinion rejoint celle d'Édouard plus que celle de Sophroniska.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Le métier de professeur de piano ne lui aurait pas non plus déplu, lui qui s'est fait le relais des enseignements de Marc de la Nux auprès de la fille de son cousin :

> Si j'avais à gagner ma vie, je me ferais professeur ; professeur de piano, de préférence ; j'ai la passion de l'enseignement et, pour peu que l'élève en vaille la peine, une patience à toute épreuve. (p. 236)

La mère de Gide, cependant, le prive de cette possibilité, en refusant la proposition de M. de la Nux de vouer le jeune homme à la musique :

> Je ne connus que longtemps ensuite la démarche qu'il fit auprès de ma mère ; il tâcha de la persuader qu'il valait la peine de sacrifier à la musique le reste de mon instruction, déjà suffisamment avancée disait-il ; il la pria de me confier à lui complètement. Ma mère avait hésité, eu recours au conseil d'Albert, puis enfin pris sur elle de refuser, estimant que j'aurais dans la vie mieux à faire qu'à simplement interpréter l'œuvre d'autrui ; et, pour ne point éveiller en moi de vaine ambition, elle pria M. de la Nux de ne me rien dire de ses propositions [...]. (p. 237)

Considérant la vocation de simple interprète comme indigne de son fils, Mme Gide fait reposer sa décision sur une hiérarchie esthétique que l'écrivain ne semble pas partager, lui pour qui l'interprétation est création.

L'élaboration de la figure de l'interprète

Si le musicien, pour Gide, s'incarne dans la figure de l'interprète, les cinq portraits d'interprètes qui jalonnent *Si le grain ne meurt* invitent à préciser les qualités physiques et morales qui distinguent l'interprète médiocre du virtuose, afin de parvenir à cerner la figure de l'interprète idéal. Chaque portrait détaille en effet, selon le principe de l'aspectualisation[23], des éléments choisis auxquels sont associés des prédicats.

Or il est bien question de qualités physiques. Cela peut sembler étonnant de prime abord, mais la musique s'incarne dans l'interprète, elle prend chair, et le physique de l'interprète révèle les qualités du musicien. Mlle de Gœcklin est ainsi décrite : « Elle était toute fluette, pâle et comme sur le point de se trouver mal. Je crois qu'elle ne devait pas manger à sa faim ». Tout chez elle est petit : elle a un « petit manchon », vit dans un « tout petit appartement ». Par son physique effacé, la professeur est presque inexistante[24] ; cet effacement est à mettre en rapport avec

[23] Sur l'aspectualisation comme fondement du descriptif, voir Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan Université, 1989, p. 130.

[24] La brièveté de son portrait en témoigne également car, comme le note Philippe Hamon, « l'ampleur quantitative (description plus ou moins étendue) et qualitative (effet de schématisation variable) d'une description sert *aussi* à définir la place du personnage dans une hiérarchie de personnages, celle de l'œuvre tout entière [...] » (*op. cit.*, p. 111).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

sa façon de jouer, sur laquelle le narrateur ne dit absolument rien, alors qu'il commente le jeu des autres professeurs. L'interprète se révèle aussi effacée que la femme, et la façon dont elle supporte de jouer sur un piano désaccordé témoigne de sa médiocrité :

> Dans la première pièce, qui devait servir de salle à manger, se trouvait une volière pleine de bengalis ; dans la seconde pièce, le piano ; il avait des notes étonnamment fausses dans le registre supérieur, ce qui modérait mon désir de prendre la haute de préférence, lorsque nous jouions à quatre mains. Mlle de Gœcklin, qui comprenait sans peine ma répugnance, disait alors d'une voix plaintive, abstraitement, comme un ordre discret qu'elle eût donné à un esprit : « Il faudra faire venir l'accordeur. » Mais l'esprit ne faisait pas la commission. (p. 89)

Le professeur suivant, M. Merriman, n'est pas décrit physiquement ; on sait juste que c'est un « professeur mâle » par opposition à Mlle de Gœcklin : la caractérisation le déshumanise, et « quand il se mettait au piano, on croyait voir un comptable devant sa caisse ». Merriman n'offre donc pas de particularités physiques, mais c'est son attitude qui est mise en exergue.

À l'inverse de la déshumanisation de Merriman et de l'effacement de Mlle de Gœcklin, l'enseignant suivant, Schifmacker, a un physique extrêmement envahissant :

> C'était un gros vieux homme ardent, essoufflé, qui rougeoyait comme une forge, qui bredouillait, sifflait et postillonnait en parlant. On eût dit qu'il était sous pression et laissait échapper sa vapeur. Il portait les cheveux en brosse et des favoris ; tout cela, blanc de neige, avait l'air de fondre sur sa face qu'il lui fallait sans cesse éponger. (p. 183)

La typologie oppose nettement les caractères, et chaque portrait d'interprète dispose de son propre système métaphorique et d'une caractéristique nettement définie. Ainsi, Schifmacker est une machine à vapeur, dont les productions diverses (postillons, sueur) prennent toute la place (la mère du narrateur étant littéralement « submergée »). Sa description contient surtout des verbes (« qui bredouillait, sifflait et postillonnait en parlant » ; « Alors il partait d'un gros rire, puis s'étranglait et toussait, puis suffoquait durant quelques instants, roulait des yeux tout blancs, puis s'épongeait, puis s'éventait avec son mouchoir »[25]), lesquels montrent une marionnette exubérante, mais non un artiste. Ses gestes et ses mains, comme son corps, sont dénués de grâce ou de beauté :

> Il avait de petites mains courtes et rouges avec lesquelles, presque sans agiter les doigts, il semblait pétrir le piano. (p. 184)

25 On remarquera « "l'effet de liste" qui est le trait fondamental du descriptif » (Philippe Hamon, *op. cit.,* p. 66).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Pour rencontrer la beauté physique, il faut aller du côté de Gueroult et de M. de la Nux. Les meilleurs interprètes sont aussi les seuls dont le physique soit admirable. Ainsi, M. Gueroult :

> Il avait le profil dur et énergique, d'assez beaux traits, d'abondants cheveux noirs très bouclés, une barbe carrée, le regard rêveur ou soudain fougueux, la voix harmonieuse, onctueuse mais sans vraie douceur, le geste caressant mais dominateur. Dans toutes ses paroles, dans toutes ses manières respirait je ne sais quoi d'égoïste et de magistral. Ses mains particulièrement étaient belles, à la fois molles et puissantes. (p. 126-127)

La beauté de l'homme, son énergie, l'attrait particulier de ses mains évidemment, en font un interprète fascinant, que l'auditeur ou l'élève prennent plaisir à regarder jouer :

> Au piano, une animation quasi céleste le transfigurait ; son jeu semblait plutôt celui d'un organiste que d'un pianiste et manquait parfois de subtilité, mais il était divin dans les andantes, en particulier ceux de Mozart pour qui il professait une prédilection passionnée. (p. 127)

On retrouve dans la description de Gueroult au piano la métaphore religieuse : la transfiguration par la musique qu'a aussi pu ressentir le jeune Gide n'est pas seulement une transformation spirituelle, elle confère à l'interprète une beauté du corps et des gestes que n'a pas Schifmacker. La même transfiguration s'opère chez M. de la Nux :

Marc de la Nux était né à la Réunion, comme son cousin Leconte de Lisle. Il devait à son origine ses cheveux à demi crépus, qu'il portait assez longs et rejetés en arrière, son teint olivâtre et son regard languide. Tout son être respirait un bizarre mélange de fougue et de nonchaloir. La main qu'il vous tendait fondait dans la vôtre plus qu'aucune autre main de pianiste que j'aie serrée, et son grand corps dégingandé semblait tout de cette même étoffe. Il donnait ses leçons debout, arpentant la pièce, ou appuyé contre un grand piano à queue, dont il ne se servait pas pour l'étude, les coudes en avant et le buste penché, d'une main soutenant son front bombé. Sanglé dans une longue redingote de coupe romantique, le col relevé par une cravate de mousseline à double tour et à tout petit nœud haut placé, sous certain éclairage qui faisait valoir la saillie de ses pommettes et le ravalement de ses joues, il ressemblait extraordinairement au portrait de Delacroix par lui-même. Une sorte de lyrisme, d'enthousiasme, l'animait parfois et il devenait alors vraiment beau. (p. 238)

On notera que le physique du pianiste est rapporté à celui de deux grands artistes : son cousin, le poète Leconte de Lisle, et le peintre Delacroix à qui il ressemble ; un physique intemporel d'artiste les réunit donc. L'aspect « dégingandé » est également commun à d'autres personnages admirés par Gide dans *Si le grain ne meurt*[26]. Quant

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

aux autres caractéristiques appliquées à M. de la Nux, comme la « fougue » et le « nonchaloir », le « lyrisme » et l'« enthousiasme », ce sont des qualités qui peuvent s'appliquer au jeu pianistique. Le narrateur conclut sa prosopographie sur l'adjectif « beau » (marqué par un degré d'intensité élevée : « vraiment beau »), que l'on retrouvait dans la description de M. Gueroult, mais absent des autres portraits.

Comme on l'a pressenti, la beauté de l'interprète talentueux n'est pas seulement physique, mais également morale : chaque portrait comprend une éthopée, étroitement liée à la prosopographie, et qui oppose à nouveau les médiocres enseignants aux interprètes remarquables.

Ainsi, Mlle de Gœcklin, au physique effacé, est-elle insignifiante comme femme et comme pianiste. Décrite comme une « innocente personne », elle vit « avec une sœur plus âgée, infirme ou un peu simple d'esprit, dont elle [a] la charge », et supporte un piano totalement faux. Sa passivité et sa gentillesse en font une interprète quasi inexistante, puisque rien n'est dit sur son jeu. Le portrait de M. Merriman, dont le jeu et la méthode sont longuement décrits, contient peu d'observations morales : on le sait très ponctuel (« Deux fois par semaine, il venait, ponctuel » ; « puis disait, en se levant, tandis que sonnait la pendule ») ; il compte son temps, puisqu'il ne prend « aucun plaisir à enseigner », ce qui constitue assurément la plus grave condamnation. Quant à Schifmacker, il apparaît imprévisible, rieur et bonhomme la plupart du temps mais soudain « d'une violence extrême », aussi « étrange » que son jeu.

En revanche, M. Gueroult possède une personnalité plus riche, qui le rend apte à l'interprétation musicale :

> Dans toutes ses paroles, dans toutes ses manières respirait je ne sais quoi d'égoïste et de magistral. [...] Elle le trouvait obséquieux, entrant, retors, intéressé, féroce ; il était un peu tout cela, mais il était musicien. [...] À chaque défaut du père Gueroult correspondait, dans le caractère d'Albert, un relief. Celui-ci était aussi droit, aussi franc, que l'autre était retors et papelard ; aussi généreux que l'autre cupide ; et tout ainsi [...]. (p. 126-127)

Le personnage ne se montre guère moral, essayant de profiter de l'admiration d'Anna pour abuser d'elle ; la liste de ses défauts est longue, « mais il était musicien », ce qui pardonne tout. Il parle le langage musical, contrairement aux autres professeurs du jeune Gide.

C'est pour le caractère de M. de la Nux que le narrateur marque l'admiration la plus complète et utilise le plus d'hyperboles :

> J'avais pour lui une sorte de vénération, d'affection respectueuse et craintive, semblable à celle que je ressentis un peu plus tard auprès de Mallarmé, et que je

26 Citons Pierre Louis (p. 225) et Henri de Régnier (p. 255).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> n'éprouvai jamais que pour eux deux. L'un comme l'autre réalisait à mes yeux, sous une de ses formes les plus rares, la sainteté.
> Marc de la Nux n'était pas seulement un professeur ; sa personnalité même était des plus marquées, sa vie tout entière admirable. (p. 238)

On retrouve ainsi de nombreux intensifs (« des plus marquées, tout entière admirable »), et le terme « sainteté » qui poursuit la métaphore religieuse déjà rencontrée.

Chaque portrait, outre la prosopographie et l'éthopée, se compose aussi de remarques plus spécifiques sur le jeu, les compositeurs de prédilection, et la méthode de l'enseignant. Mlle de Gœcklin adopte la méthode la plus plate : « j'avais fait mes gammes, mes arpèges, un peu de solfège, et ressassé quelque morceau des *Bonnes Traditions du pianiste* » ; l'énumération rend compte de la banalité de la méthode, adaptée sans doute à l'âge de l'enfant. Le même ennui transpire des leçons de M. Merriman :

> Avec lui, la musique devenait un pensum aride ; ses maîtres étaient Cramer, Steibelt, Dussek, du moins ceux dont il préconisait pour moi la férule. Beethoven lui paraissait libidineux. Deux fois par semaine, il venait, ponctuel ; la leçon consistait dans la répétition monotone de quelques exercices, et encore point des plus profitables pour les doigts, mais des plus niaisement routiniers ; quelques gammes, quelques arpèges, puis je commençais de rabâcher « les huit dernières mesures » du morceau en cours, c'est-à-dire les dernières étudiées ; après quoi, huit pas plus loin, il faisait une sorte de grand V au crayon, marquant la besogne à abattre, comme on désigne dans une coupe de bois les arbres à exécuter ; puis disait, en se levant, tandis que sonnait la pendule :
> « Pour la prochaine fois, vous étudierez les huit mesures suivantes. » (p. 182)

On note ainsi l'isotopie de l'ennui (« répétition », « monotone », « routiniers », « rabâcher »), qui atteint son sommet dans l'expression « deux ans d'ânonnements mortels » (p. 183), et l'absurdité du découpage du morceau, anti-musical, à moins de n'étudier que des morceaux classiques à la carrure parfaite. Gide lui reproche encore de ne donner « [j]amais la moindre explication », ce que feront Gueroult et M. de la Nux, donnant ainsi du sens à la musique, la révélant comme un langage. Le maître suivant, Schifmacker, propose une méthode originale et censée séduire les enfants : « plus d'exercices », méthode dont l'effet désastreux est observable sur son propre jeu :

> Son jeu ne rappelait rien que j'eusse jamais entendu ou que je dusse jamais entendre ; ce qu'on appelle « mécanisme » lui faisait complètement défaut et je crois qu'il aurait trébuché dans une simple gamme ; aussi n'était-ce jamais précisément le morceau tel qu'il était écrit qu'on entendait avec lui, mais quelque approximation pleine de fougue, de saveur et d'étrangeté. (p. 184)

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Schifmacker remplace les exercices par des théories étranges :

> Il avait de bizarres principes ; celui-ci, par exemple : que le doigt, sur la touche, ne doit jamais demeurer immobile ; il feignait que ce doigt continuât de disposer de la note, comme fait le doigt du violoniste ou l'archet qui porte sur la corde vibrante elle-même, et se donnait ainsi l'illusion d'en grossir ou d'en diminuer le son et de le modeler à son gré, suivant qu'il enfonçait ce doigt plus avant sur la touche ou au contraire le ramenait à lui. C'est là ce qui donnait à son jeu cet étrange mouvement de va-et-vient par quoi il avait l'air de malaxer la mélodie. (p. 184-185)

Sa méthode allie ainsi l'inélégance du geste à l'inefficacité du jeu. De même que les maîtres de Merriman sont de second rang et qu'il évite soigneusement les génies, Schifmacker jouera une « petite étude de Stephen Heller ». En revanche, les grands interprètes ne craignent pas de jouer les grands compositeurs : Gueroult joue Mozart et Beethoven, mais « ne détest[e] pas suffisamment la mauvaise [musique] » ; de la Nux fait jouer à ses élèves Bach et Schumann.

Leurs méthodes respectives font, on l'a vu, appel à l'intelligence et à la compréhension du langage musical. Grâce à cela, le travail est un plaisir : avec M. de la Nux,

> [c]haque note prenait sa signification particulière, se faisait mot. Avec quel enthousiasme je me mis à étudier ! Un tel zèle me soulevait, que les plus rebutants exercices devinrent mes préférés. (p. 237)

Les gestes de l'enseignant pendant la leçon sont aussi révélateurs de ceux d'un interprète :

> Il donnait ses leçons debout, arpentant la pièce, ou appuyé contre un grand piano à queue, dont il ne se servait pas pour l'étude, les coudes en avant et le buste penché, d'une main soutenant son front bombé. (p. 238)

L'attitude de l'enseignant apparaît comme un mélange d'intensité romantique et de fougue, à l'opposé de M. Schifmacker, dont le postérieur restera collé sur le siège de moleskine.

Gueroult, avant de la Nux, donne du sens à la musique, en appliquant une méthode particulière :

> Il me faisait mettre au piano, et à chaque morceau qu'il m'enseignait, il inventait une sorte d'affabulation continue, qui le doublât, l'expliquât, l'animât : tout devenait dialogue ou récit. (p. 127)

L'enseignement de Gueroult passe aussi largement par l'exemple, puisque, en tant qu'organiste et compositeur reconnu, il joue tous les soirs pour la famille Gide.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Une ultime précision importe, dans tous les portraits des professeurs : c'est leur statut social et le rapport personnel qu'ils entretiennent avec la musique. On a vu Gide avouer que s'il devait gagner sa vie, il le ferait comme professeur de musique, parce que cela le passionne :

> Ces leçons bi-hebdomadaires, auxquelles, durant deux ans, je mis un point d'honneur à ne point manquer, me furent de profit aussi grand qu'à mon élève, dont par la suite le vieux père de la Nux s'occupa directement. Si j'avais à gagner ma vie, je me ferais professeur ; professeur de piano, de préférence ; j'ai la passion de l'enseignement [...]. (p. 236)

La passion est indispensable chez l'enseignant, et Gide ne conçoit pas qu'un enseignant choisisse ce métier pour raison uniquement alimentaire. C'est ce qu'il reproche à Mlle de Gœcklin, ainsi qu'à Merriman :

> On sentait chez cette innocente personne peut-être moins de goût pour les arts qu'un grand besoin de gagner sa vie. (p. 88)
> M. Merriman était essayeur chez Pleyel ; il avait fait du métier de pianiste sa profession, sans vocation aucune ; à force de travail il était parvenu à décrocher au Conservatoire un premier prix, si je ne m'abuse ; son jeu correct, luisant, glacé, ressortissait plutôt à l'arithmétique qu'à l'art ; quand il se mettait au piano, on croyait voir un comptable devant sa caisse ; sous ses doigts, blanches, noires et croches s'additionnaient ; il faisait la vérification du morceau. Assurément il aurait pu m'entraîner pour le mécanisme ; mais il ne prenait aucun plaisir à enseigner. Avec lui, la musique devenait un pensum aride [...]. (p. 182)

Chez ce dernier, le statut social inférieur d'essayeur, le prix décroché par travail et non par amour de la musique, la comparaison avec la sécheresse du « comptable », sont autant de motifs de mépris pour Gide. Le vrai interprète est passionné, l'enseignement est pour lui une vocation et, par conséquent, il ne compte pas son temps :

> M. de la Nux semblait prendre le plus vif plaisir à m'instruire, et ses leçons se prolongeaient souvent bien au-delà de l'heure convenue. (p. 237)

M. de la Nux offre une parfaite antithèse à Merriman, qui arrête strictement la leçon au tintement de la pendule. Même si l'enseignement lui est nécessaire pour vivre, devant un élève intéressant il est prêt à offrir largement son temps, et la proposition qu'il fait à Mme Gide de prendre en charge le jeune André est, selon ce dernier, « parfaitement désintéressée ». Quant à Gueroult, Gide admire aussi sa vocation d'organiste à Rouen et de compositeur, et ne lui reproche aucunement de donner des cours particuliers : Gueroult joue d'ailleurs « chaque soir, après le dîner » pour ses hôtes, preuve de son amour réel pour la musique. L'interprète est nécessairement un passionné de musique.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Pour conclure, les cinq portraits de professeurs de piano dans *Si le grain ne meurt* allient à la fois prosopographie et éthopée, et évocation des gestes et du corps du pianiste – notamment de ses mains. Ils confirment l'importance du piano, instrument roi au panthéon musical de Gide. Bien que les cinq portraits soient disséminés dans toute l'œuvre, le lecteur doit les mettre en regard, afin de leur trouver du sens. Cet « effet personnage » permet ainsi qu'au-delà des portraits individuels, se crée la figure de l'interprète idéal (ce qu'il ne doit pas être et ce qu'il doit être), figure transfigurée par la musique. Notons cependant l'importance d'un personnage, M. de la Nux, qui coïncide avec cette figure idéale ; il serait intéressant de comparer le portrait qui en est fait dans *Si le grain ne meurt* avec ses autres avatars, dans le *Journal* de Gide, ou dans *Les Faux-monnayeurs*, sous l'identité de La Pérouse.

En tant que figure macrostructurale de second niveau, le portrait a un fonctionnement sémiotique particulier ; il est loin d'être un simple ornement ou un passage que l'on peut « sauter » en lisant : il donne du sens à l'œuvre. De la même façon, l'interprète en musique doit être un véritable herméneute, qui donne du sens à la partition. Comme le montre Gide, la musique baigne dans la signification. Si les professeurs les plus médiocres n'ont rien à dire, les véritables interprètes sont inspirés et transmettent cette *inspiratio*, ce souffle divin, à ceux qui les écoutent.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- La musique qui transfigure
- L'élaboration de la figure de l'interprète

AUTEUR

Anne-Claire Gignoux
Voir ses autres contributions
Université Jean Moulin-Lyon 3

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.