



Université de Strasbourg

Faculté des Lettres

**L'écriture du moi gidien : d'une esthétique de la dualité à une
éthique de l'ambiguïté**

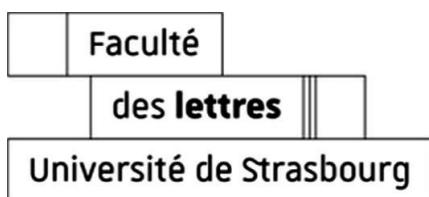
Si le grain ne meurt et le Journal

MÉMOIRE DE MASTER EN LITTÉRATURE FRANÇAISE

présenté par Chiara Finocchio

préparé sous la direction de M. Luc Fraisse

Juin 2023



ENGAGEMENT CONTRE LE PLAGIAT

Je, soussignée, Finocchio Chiara, étudiante en master, déclare être pleinement consciente que la copie de tout ou partie d'un document, quel qu'il soit, publié sur tout support existant, y compris sur l'internet, constitue une violation du droit d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée.

En conséquence, je déclare que mon mémoire ne comporte aucun plagiat, et assure que j'ai cité explicitement, à chaque fois que j'en ai fait usage, toutes les sources utilisées pour le rédiger.

Fait à Strasbourg, le 18/06/2023

Signature : *Chiara Finocchio*

Faculté des Lettres
lettres@unistra.fr
Bâtiment Le Portique
14, rue René-Descartes
BP 80010
67084 STRASBOURG Cedex

Je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères à toutes les personnes qui m'ont apporté leur aide et leur soutien dans l'élaboration de ce mémoire.

Je tiens à remercier tout particulièrement mon directeur de recherche, Monsieur Luc Fraisse, pour son accompagnement tout au long de mon travail. Ses remarques et ses conseils m'ont permis d'affiner mon sujet ainsi que d'avancer avec confiance à chaque étape de ce mémoire. Son aide m'a été très précieuse afin de préciser ma réflexion et de produire un travail dont je suis fier.

Je voudrais ensuite remercier ma sœur, Melizia Finocchio, pour ses encouragements et sa relecture attentive. Son honnêteté et sa bienveillance m'ont été très bénéfiques durant tout mon parcours. J'aimerais également remercier mon amie Virgilia De Windt pour le réconfort que j'ai trouvé auprès d'elle.

Enfin, je souhaiterais remercier mes parents pour leur soutien tout au long de mes études et pendant la rédaction de ce mémoire. Merci de m'avoir donné la chance de faire des études épanouissantes, dont ce travail constitue l'aboutissement.

Introduction

Le démon, en tant qu'être personnel, aujourd'hui le mortel le moins instruit et le moins intelligent sait en rire. Sans doute, rien de pareil n'existe. Mais cette horreur du mal qui ne parvient à s'exprimer que par la figuration du Malin, voilà qui n'est pas matière à rire, et si *cela*, sous une forme ou sous une autre, ne survit point, non plus ne survivra la race humaine. Aucune religion, que je sache, n'a insisté autant que le christianisme, ni avec une si belle gravité, sur la dualité de l'homme, sur cette division en lui-même, vitale au suprême degré, entre *the higher and the lower*, entre le ciel et l'enfer¹.

À travers cette traduction de *The Autobiography of Mark Rutherford*², André Gide met en lumière un principe de dualité qui résonne avec sa propre esthétique. La richesse de son œuvre naît, en effet, de la tension créée par cette division, qu'il fait figurer chez ses personnages ainsi qu'en lui-même. Du même coup, le propos traduit souligne l'importance du christianisme pour Gide, dont la pensée se nourrit à la fois d'une éducation religieuse et littéraire – qui s'illustre justement par le recours à l'œuvre de Rutherford.

Dans son œuvre, où l'écriture personnelle joue un rôle de premier plan, cette dualité paraît caractériser son être, tiraillé par des oppositions internes qui semblent définir le moi gidien. La tension religieuse en est notamment caractéristique ; elle s'exprime dès l'enfance par le contraste entre le plaisir sexuel et l'austérité de l'éducation protestante. Ce conflit ne cessera de se développer chez Gide, dont l'orientation sexuelle ne fait que confirmer la contradiction avec son éducation religieuse. En tant qu'homosexuel, et d'autant plus en tant que pédéraste, l'écrivain s'oppose aux valeurs de son enfance ainsi qu'à la bienséance. L'« immoralité » qui le caractérise l'oppose aux autres individus, tandis que sa vocation artistique achève de marquer sa différence. De là, la révélation des Mémoires, qui fait dire au jeune Gide : « Je ne suis pas pareil aux autres ! Je ne suis pas pareil aux autres³ ! ». Aux tensions intérieures, s'ajoute donc l'opposition aux autres – créant plusieurs motifs de dualité présents à travers l'œuvre gidienne.

Les Mémoires de Gide, intitulés *Si le grain ne meurt*, témoignent clairement de ces motifs signalant une esthétique particulière. En effet, il y exprime les tiraillements de son être ainsi que sa différence, dont les contrastes ont tendance à être accentués par l'écriture. De même, le thème de la renaissance et la composition en diptyque de l'œuvre participent

¹ André Gide, *Journal I, 1887-1925*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 919 [25 janvier 1916].

² Œuvre de William Hale White, connu sous le pseudonyme de Mark Rutherford, parue en 1881.

³ André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 133.

de cette esthétique de la dualité, qui oppose nettement deux étapes de la vie de l'auteur, d'une enfance sombre à la découverte lumineuse de la sensualité en tant que jeune adulte. Il y fait également figurer la réalisation de sa vocation d'artiste, dont le statut fait à nouveau écho à une distinction entre Gide et les autres. Son *Journal* rend compte de l'écriture de *Si le grain ne meurt* et expose notamment la construction de ces motifs d'opposition. De plus, l'écriture du quotidien permet à Gide d'illustrer les variations de son être, son rapport à la religion et à la littérature qui influent justement sur son identité, ou encore ses réflexions artistiques et philosophiques. D'une certaine manière, une esthétique similaire à celle des Mémoires y apparaît par l'assemblage d'idées successives et parfois contradictoires, exprimant la complexité de l'être gidien par une autre forme d'écriture de soi, d'apparence moins travaillée.

L'écriture de soi circule à travers toute l'œuvre de Gide, dont les différentes facettes disséminées mettent au jour l'expression d'un moi changeant d'un texte à un autre ou à l'intérieur d'un même texte. Bien que les Mémoires et le *Journal* adoptent chacun une forme autobiographique, il ne semble pas que le moi qui s'y exprime y soit moins construit. La mise en scène de ce moi semble ainsi résonner avec l'esthétique de la dualité que nous tentons de définir et qui apparaît comme le moyen de révéler les liens inextricables entre l'identité de Gide et l'importance qu'il accorde à l'art. Il écrit alors dans son *Journal* : « Le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler de mon œuvre sainement⁴. » ; et ajoute plus tard : « C'est du point de vue de l'art qu'il sied de juger ce que j'écris⁵ ». Selon sa propre conception de son œuvre, l'esthétique est première, l'art passe avant tout. Dans cette perspective, l'illustration des contradictions du moi gidien et de sa différence revêtirait, non une valeur morale, mais une valeur purement esthétique. La tendance de l'auteur à accentuer les contradictions serait dès lors justifiée par cette vision artistique, qui ne se limite cependant pas à un effet esthétique. Si Gide ne cherche pas à privilégier une éthique particulière dans son œuvre, la lecture de son ensemble, le résultat créé par les contrastes d'un livre à un autre produit des questionnements guidant vers une résolution des conflits rencontrés – permettant à la dualité de se résoudre en une ambiguïté, caractéristique de sa pensée, mais toujours

⁴ *Journal I*, p. 1064 [23 avril 1918].

⁵ *Ibid.*, p. 1072 [13 octobre 1918].

dissimulée car secondaire. Ainsi, c'est en faisant « le soin de l'opération⁶ » que le lecteur découvre, au contact d'une esthétique de la dualité, une éthique de l'ambiguïté, et c'est ce chemin que se propose d'explorer ce mémoire.

Cette ambiguïté qui caractérise son œuvre a souvent été étudiée par les chercheurs et critiques littéraires, à travers des thèses comme celle de Fotios Tsonis « L'ambiguïté salvatrice et destructrice dans l'œuvre romanesque d'André Gide »⁷, ou encore, d'une manière similaire avec l'ambivalence, la thèse de Valérie Antoni « L'ambivalence dans l'esthétique d'André Gide »⁸. Elle a particulièrement été abordée en relation aux Mémoires, dont les jeux d'ambiguïté sont décrits par l'ouvrage de Philippe Lejeune *Exercices d'ambiguïté : lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*⁹, qui en analyse en détail des extraits. L'étude de Jean-Michel Wittmann¹⁰ l'aborde également, aux côtés d'autres thématiques, tout en soulignant les motifs d'opposition présents dans les Mémoires. Quant au *Journal*, minutieusement étudié dans la thèse de Daniel Moutote *Le journal de Gide et les problèmes du moi : (1889-1925)*¹¹ ou encore l'ouvrage d'Éric Marty *L'écriture du jour*¹², il a plutôt motivé des analyses de l'identité de l'écrivain et de son rapport à son œuvre, qui ne sont pas nécessairement centrées autour d'une esthétique ou d'une éthique. S'il est clair que l'esthétique est primordiale chez Gide, elle est rarement associée à un principe de dualité qui, bien que présent dans son œuvre, est parfois mis de côté suivant la thèse selon laquelle il s'agirait d'une simplification des contradictions qu'il illustre. Telle est notamment la vision de Cyril Moulard dans sa thèse « L'image dérobée chez André Gide : une esthétique de la division », où il précise que la « multitude de personnalités » de l'auteur correspond à « bien plus qu'une simple dualité écartelée¹³ ». C'est plutôt en lien avec son œuvre romanesque que les motifs d'une dualité sont

⁶ André Gide, *Journal des faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1995, p. 96.

⁷ Fotios Tsonis, « L'ambiguïté salvatrice et destructrice dans l'œuvre romanesque d'André Gide », Thèse de doctorat, Paris, Sorbonne université, 2018.

⁸ Valérie Antoni, « L'ambivalence dans l'esthétique d'André Gide », Thèse de doctorat, Paris, Paris 4, 1995.

⁹ Philippe Lejeune, *Exercices d'ambiguïté : lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1974.

¹⁰ Jean-Michel Wittmann, « *Si le grain ne meurt* » d'André Gide, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2005.

¹¹ Daniel Moutote, *Le journal de Gide et les problèmes du moi : (1889-1925)*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

¹² Éric Marty, *L'écriture du jour : le « Journal » d'André Gide*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

¹³ Cyril Moulard, « L'image dérobée chez André Gide : une esthétique de la division », Thèse de doctorat, Nantes, Université de Nantes, 2002.

reconnus ; Helen Watson-Williams l’aborde ainsi en tant que principe dans son article « The Principle of duality in Gide’s *Les Faux-Monnayeurs* »¹⁴. Il semble alors que l’écriture du moi dans les Mémoires soit traditionnellement associée à une ambiguïté, tandis que le *Journal* illustrerait les tensions et contradictions intimes et artistiques de leur auteur. Cependant, dans la composition travaillée des premiers, et dans l’effet de contraste produit par l’association d’écrits du quotidien, il apparaît une esthétique de la dualité, liée aux paradoxes du moi gidien, à un goût pour le clair-obscur, ou encore à un plaisir de la contradiction. Cette esthétique, qui peut parfois être réduite à une simplification de la pensée de Gide, est ce à quoi le lecteur est confronté, sans pour autant s’y arrêter. En effet, elle ne s’oppose pas à l’ambiguïté largement évoquée par les critiques, mais permet plutôt au lecteur de la découvrir par lui-même.

Cet effet d’ambiguïté créé à la lecture de Gide est accentué par la confrontation des œuvres entre elles. Les motifs d’opposition se trouvent non seulement dans le texte, mais également entre les textes, pouvant se contredire comme se compléter, et même se compléter en se contredisant. La lecture de ces tensions irrésolues produit alors un effet particulier, qui pousse le lecteur à s’interroger, à participer à la mise en œuvre du texte, et ainsi à percevoir l’éthique de l’ambiguïté chère à Gide. En ce sens, il semble intéressant de confronter plusieurs textes afin de révéler ce processus. Pour éclairer le moi gidien, l’étude simultanée et comparée de ses Mémoires et de son *Journal* nous apparaît pertinente, dans la mesure où il s’agit de deux formes différentes et complémentaires d’écriture de soi – la composition de la première s’oppose à la spontanéité apparente de la seconde, tandis que la construction du moi et l’accentuation de ses contradictions s’éloigne de l’expression des variations quotidiennes de l’être. De plus, afin d’équilibrer notre corpus, nous avons fait le choix de circonscrire notre étude du *Journal* à la période 1916-1925, qui correspond à l’écriture des Mémoires¹⁵. Cela permet de lier les deux textes et de souligner les différences qui s’y trouvent, ne dépendant pas de l’évolution d’André Gide, mais de ses choix artistiques au cours d’une même période. Nous nous référerons à

¹⁴ Helen Watson-Williams, « The Principle of duality in Gide’s *Les Faux-Monnayeurs* », *Australian Journal of French Studies*, Janvier 1970, n°7, p. 234-253.

¹⁵ La rédaction débute en 1916 et *Si le grain ne meurt* est publié en 1926. Bien que la majeure partie du texte semble déjà avoir été écrite en 1921, date de la publication confidentielle de la seconde partie, nous prenons en compte la date de publication officielle puisque Gide accorde beaucoup d’importance à la publication de ses textes, qu’il perçoit comme un ensemble réfléchi formant son œuvre.

l'édition de la collection « Folio » de *Si le grain ne meurt*¹⁶, ainsi qu'à la seconde édition du *Journal* publiée en 1996 : *Journal I, 1887-1925*¹⁷. Cette dernière, plus complète, permet de se rapprocher au mieux de la spontanéité de l'écriture du *Journal*, que Gide avait revu avant sa première publication en 1939.

Nous chercherons ainsi à éclairer l'itinéraire de l'interprétation du lecteur – d'abord confronté à « une esthétique de la dualité », créée par Gide par l'association d'un héritage artistique et de la construction d'une esthétique personnelle – qui se dirige vers la découverte d'« une éthique de l'ambiguïté ». Cette éthique, caractéristique de la pensée gidienne, apparaît alors de manière secondaire grâce à une lecture active de son œuvre. La confrontation de *Si le grain ne meurt* et du *Journal* témoigne de ce cheminement de pensée opéré par le lecteur, qui perçoit des paradoxes et contradictions problématiques associés à l'expression du moi gidien. Si l'éthique à laquelle accède le lecteur correspond à celle de l'auteur, son accession nécessite un effort de réflexion qui participe du même coup à sa singularité. En effet, le principe et la valeur de cette éthique de l'ambiguïté seraient compromis si celle-ci était exposée trop clairement et explicitement. Sa richesse se trouve donc dans la participation du lecteur, justement nécessaire pour en bénéficier.

Dans cette mesure, il semble intéressant de comprendre de quelle manière Gide construit une esthétique de la dualité, qui permet elle-même de mener le lecteur à une éthique de l'ambiguïté. La dimension autobiographique des *Mémoires* et du *Journal* invite à explorer les formes sous lesquelles se présente cette esthétique et à questionner la manière dont elle se rattache à la réalité du moi gidien. Si elle s'éloigne de la vie réelle de l'écrivain, relève-t-elle alors d'une réécriture de soi ? Au-delà de la construction de cette esthétique, et de son expression dans notre corpus, nous étudierons le processus par lequel le lecteur découvre une éthique de l'ambiguïté proche de celle de Gide et en quoi son mode de dévoilement participe lui-même de cette éthique.

Dès lors, que nous apprend l'écriture du moi gidien illustrée dans les *Mémoires* et le *Journal* sur les considérations artistiques de leur auteur ? De quelle manière l'esthétique et l'éthique qui s'y manifestent traduisent-elles le rapport de Gide à son statut

¹⁶ André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 ; le texte ne varie pas selon les éditions.

¹⁷ André Gide, *Journal I, 1887-1925*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

d'écrivain et l'importance que l'art revêt à ses yeux, tout en nous faisant bénéficier de cette relation particulière, à la fois à l'origine de ses œuvres et accessible par elles ?

Dans une première partie, nous étudierons la construction d'une esthétique de la dualité dans *Si le grain ne meurt* et le *Journal* qui va de pair avec une part de réécriture du moi. La dualité, les contradictions et les paradoxes de Gide sont accentués dans ces textes autobiographiques, s'éloignant alors de l'expression authentique qui pourrait être attendue. Nous examinerons la manière dont le moi gidien est mythifié pour permettre de créer une esthétique qui lui est propre, transmettant efficacement les tensions de son être et amorçant une réflexion sur leur éventuelle résolution. Ensuite, nous analyserons les différents motifs de dualité, leurs niveaux et les thématiques qui y sont liées, afin de rendre compte de la complexité de l'écriture du moi et de son rapport avec la vie de Gide. Cette partie explorera les contradictions de l'être gidien, pouvant aussi bien se présenter de manière successive que simultanée, afin de mettre en lumière l'identité de l'écrivain, dont la réécriture éclaire à la fois son rapport à lui-même et à son œuvre. Enfin, après avoir dévoilé la construction d'une esthétique de la dualité et sa richesse, nous nous intéresserons à l'effet qu'elle produit sur le lecteur. Cette dernière partie mettra au jour la résolution de la dualité en une ambiguïté, qui consiste chez Gide en une éthique, qu'il ne révèle pas au premier abord, mais à laquelle il est possible d'accéder par une lecture active de ses œuvres. L'effet produit par l'esthétique de la dualité des *Mémoires* et du *Journal*, accentué par leur lecture comparée, permet d'engager une réflexion sur l'écrivain et sur nous-mêmes, qui mène à la découverte d'une éthique de l'ambiguïté dont dépendent un modèle de vie et une vision de l'art singuliers, se dévoilant naturellement au lecteur qui sait y être sensible.

PARTIE I

LA CONSTRUCTION D'UNE ESTHÉTIQUE

Bien qu'elle corresponde à de réels tiraillements vécus par l'auteur, la dualité qui caractérise ses Mémoires et son *Journal* relève d'une esthétique construite, s'éloignant de la sincérité traditionnellement associée à l'écriture du moi. Dès lors, l'exagération des paradoxes de l'être gidien se présente comme le moyen de produire un effet particulier à la lecture, qui traduit la réalité de l'expérience de Gide de façon plus concrète. Il semble ainsi que la construction d'une esthétique de la dualité dans nos deux textes soit liée à une posture de l'écrivain – nécessaire dans le cadre de l'écriture autobiographique – qui ne peut transmettre toute la complexité de son être, et doit donc choisir la manière dont il veut être représenté. De ce fait, l'écriture du moi apparaît comme une création littéraire à part entière, et son objet s'éloigne de l'identité réelle de Gide. Le moi qui s'y illustre résulte alors d'une mythification de la figure de l'écrivain, à qui est donnée l'occasion de se réinventer par l'écriture. La réécriture du moi permise par la forme autobiographique introduit finalement un questionnement sur la façon dont les écrivains se représentent, par lequel Gide est relié à ses prédécesseurs. En comparant l'écriture du moi gidien à celle des grands représentants de l'écriture personnelle, il semble que des éléments esthétiques se font écho, rendant compte de la singularité de la figure de l'artiste, qui mythifie son être pour mieux le peindre, et a recours à des motifs de dualité afin de traduire ses paradoxes.

Chapitre premier : L'écriture du moi, une question de posture

Roger Martin du Gard, à qui je donne à lire ces Mémoires, leur reproche de ne jamais dire assez, et de laisser le lecteur sur sa soif. Mon intention pourtant a toujours été de tout dire. Mais il est un degré dans la confiance que l'on ne peut dépasser sans artifice, sans se forcer ; et je cherche surtout le naturel. Sans doute un besoin de mon esprit m'amène, pour tracer plus purement chaque trait, à simplifier tout à l'excès ; on ne dessine pas sans choisir ; mais le plus gênant c'est de devoir présenter comme successifs des états de simultanéité confuse. Je suis un être de dialogue ; tout en moi combat et se contredit. Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman¹⁸.

En soulignant les paradoxes inhérents à l'écriture autobiographique, Gide présente la posture problématique de l'écrivain – tiraillé entre un « souci de vérité » et une recherche de pureté – tout en justifiant ses choix esthétiques. Ce paragraphe qui clôt la première partie des Mémoires lui permet de rendre compte de la difficulté de son entreprise et de sa position duelle face à sa propre esthétique : « le plus gênant c'est de devoir présenter comme successifs des états de simultanéité confuse ». Il reconnaît donc une représentation simplifiée de ses antagonismes, qui s'éloigne de la réalité – où il se définit comme un « être de dialogue » – mais garantit une plus grande clarté. Enfin, il met l'accent sur la nécessité de choisir lorsque l'on représente, et en particulier lorsque l'on se représente, dans la mesure où avoir pour objet littéraire sa propre personne implique un autre rapport à la création, certainement moins objectif.

« On ne dessine pas sans choisir »

Tout d'abord, il apparaît que l'écriture de soi ne consiste pas en une représentation fidèle et authentique de son auteur, mais plutôt en un tableau d'une vérité qu'il choisit d'illustrer. La manière dont l'écrivain brosse son portrait relèverait d'une posture, qui l'exempte de tout dire. La construction du moi lui permet de ne faire figurer que les aspects de sa vie qu'il juge intéressants pour sa création, car possédant une valeur sur le plan esthétique ou celui de l'édification du lecteur. Selon Philippe Lejeune, réduire son autoportrait à une partie de son être participe à la définition même de l'autobiographie.

L'autobiographie repose sur des séries de choix : celui déjà fait par la mémoire, et celui que fait l'écrivain sur ce que la mémoire lui livre. Sont retenus et organisés tous les éléments qui ont un rapport avec ce que l'auteur pense être la ligne directrice de sa vie¹⁹.

¹⁸ *Si le grain ne meurt*, p. 280.

¹⁹ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 15.

Ce serait cette « ligne directrice » qui motive l'auteur à écrire sa vie, en articulant sa composition autour d'elle afin de la transmettre. Dans *Si le grain ne meurt*, elle se dessine clairement par le récit de la renaissance, provoquée par la découverte puis l'acceptation de la sensualité et de la vocation artistique. Il n'est toutefois pas possible de parler d'un travail de composition similaire pour le *Journal*, qui, sans correspondre à toutes les pensées et expériences de Gide, est le produit d'une écriture plus spontanée. Malgré cela, le moi qui s'y illustre paraît relever d'un choix de l'auteur, qui peut décider d'écrire quand il veut et de dire ce qui lui plaît.

Si plus tard on publie mon journal, je crains qu'il ne donne de moi une idée assez fausse. Je ne l'ai point tenu durant les longues périodes d'équilibre, de santé, de bonheur ; mais bien durant ces périodes de dépression, où j'avais besoin de lui pour me ressaisir, et où je me montre dolent, geignant, pitoyable.

Dès que reparaît le soleil, je me perds de vue et suis tout occupé par le travail et par la vie. Mon journal ne reflète rien de cela, mais seulement mes périodes de désespoir. Je n'en ai plus connu depuis longtemps²⁰.

Comme dans les Mémoires, le portrait du moi gidien brossé par l'écriture ne reflète pas entièrement celui de l'écrivain, dont l'état mental est exagéré en raison de l'irrégularité des périodes d'écriture. Il semble assumer pleinement l'accentuation de ses états dépressifs, dont l'effet sur le *Journal* est présenté par un groupe ternaire « dolent, geignant, pitoyable », mis en parallèle d'un second – « d'équilibre, de santé, de bonheur » – qui lui fait écho et crée une sorte d'équilibre entre le moi réel et le moi dépeint. Gide se plaît à accentuer l'écart entre les deux par l'utilisation de termes restrictifs, tels que « rien » et « mais seulement ». Il s'agit donc bien d'une posture de l'écrivain, qui décide de réduire son identité à une des facettes qui la composent. Il en joue même parfois, lorsqu'il évoque d'une manière exagérée, similaire à celle qui caractérise le moi construit par ses textes, la part de son être qu'il ne fait pas figurer : « Je ne l'ai point tenu durant les longues périodes d'équilibre, de santé, de bonheur ».

Particulièrement visible dans *Si le grain ne meurt*, la posture de l'autobiographe revêt une dimension paradoxale chez Gide, qui s'est dépeint à travers l'ensemble de son œuvre, mais semble moins se livrer dans l'espace textuel dédié au moi. Bien que le moi

²⁰ *Journal I*, p. 1245 [13 février 1924].

gidien circule dans ses textes fictionnels, l'expression à la première personne et le « pacte autobiographique²¹ » qu'elle implique transforme le rapport à son objet.

D'un côté, toute sa vie et son œuvre semble tendues vers la construction et la production d'une *image* de soi. [...]

D'un autre côté, le grand récit autobiographique de la maturité, *Si le grain ne meurt*, peut décevoir ou intriguer des lecteurs qui s'attendraient à y trouver justement une forme de totalisation explicite, assumée cette fois dans le cadre du pacte autobiographique proprement dit²² [...].

La posture de Gide, qui choisit de mettre en scène une des vérités de son être, apparaît clairement lorsque son récit autobiographique est comparé au reste de son œuvre, dans laquelle l'exploration du moi gidien est centrale. De même, le caractère déconcertant de *Si le grain ne meurt* peut être associé au *Journal* qui n'aborde pas tous les aspects de la vie de Gide, tels que sa vie sexuelle, évoquée de manière implicite en contraste avec les Mémoires.

« Le souci de vérité »

En cherchant à dépeindre une des facettes de son être, Gide a parfois tendance à l'amplifier et donc à s'écarter de l'exigence de vérité attendue par le pacte autobiographique qu'il noue avec son lecteur. Si Gide prétend que « [s]on récit n'a raison d'être que véridique²³ » au début de *Si le grain ne meurt*, il semble également assumer le contraire à la fin de la première partie : « Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit²⁴ ». Il revendique une authenticité similaire dans le *Journal* – « Dans ce carnet je dois prendre le parti de tout écrire. Je dois me forcer à écrire n'importe quoi²⁵ » –, qui est censée signifier qu'il s'y livre tout entier, par une écriture sans filtre qui reflèterait fidèlement la réalité de son être, mais n'est en réalité pas respectée. Le verbe « devoir » pointe l'obligation qu'il s'impose, impliquant qu'elle s'oppose à sa tendance naturelle, tandis que le manque de détails sur sa vie intime et la censure de certains noms signalent déjà une occultation partielle de son identité.

²¹ Concept théorisé par Philippe Lejeune, qui se retrouve dans les textes où « l'auteur s'est déclaré explicitement identique au narrateur (et donc au personnage, puisque le récit est autodiégétique), dans un pacte initial. »

Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 29-30.

²² *Ibid.*, p. 165.

²³ *Si le grain ne meurt*, p. 10.

²⁴ *Ibid.*, p. 280.

²⁵ *Journal I*, p. 952 [16 septembre 1916].

En ce sens, le rapport de Gide à l'écriture du moi peut sembler paradoxal, dans la mesure où la construction du moi, dépeint en partie et associé à une esthétique, pourrait s'opposer à l'exigence de vérité associée à l'œuvre autobiographique. Non seulement la posture sincère de l'auteur est mise à mal, mais l'écart entre ce qui est annoncé et le texte réel invite à s'interroger sur la valeur du texte autobiographique gidien. Il pourrait même sembler plus proche de la vérité lorsqu'il se dit par la fiction – « Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman²⁶ » –, à travers des personnages comme Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* ou Michel dans *L'Immoraliste*, tandis qu'il subvertirait l'espace autobiographique afin de proposer une création littéraire proche de l'autofiction.

Dans cette perspective, il serait possible d'envisager que Gide joue avec les codes de l'écriture du moi, qu'il ne respecte pas à la lettre mais utilise à son avantage pour amplifier l'effet qu'il recherche. En pointant lui-même le manque de sincérité des Mémoires, il prétend qu'il ne peut pas faire autrement que de se soustraire aux exigences de la forme autobiographique ; tandis que dans le *Journal*, il admet l'accentuation de certains de ses traits sans pour autant y remédier. Il met alors en avant l'idée selon laquelle il est contraint par son sujet à ne pas tout dire, et cela participe à sa posture. En effet, cette limite qui semble s'imposer à lui contribue à justifier les manques de son récit afin que le lecteur accepte mieux le portrait incomplet qu'il brosse de lui-même. Selon Christine Ligier, l'attention affichée de l'auteur des Mémoires à l'égard de l'exactitude des faits mentionnés – qu'il reconnaît ne pas respecter – lui permet de souligner une « seconde réalité » :

Il me semble [...] que les rectifications d'inexactitudes apportées par Gide soit dans le corps du texte, soit après coup en annexe, ne procèdent pas seulement – ou pas du tout – d'un souci d'exactitude vis-à-vis du lecteur, mais qu'elles auraient plutôt pour fonction de signaler au lecteur cette seconde réalité – qu'il a tant mise en évidence au début de son texte – qui est sa vérité psychologique, autrement plus important pour lui que les événements narrés ; ce moment, en somme où le récit, rejoint le mythe²⁷.

Là encore, il joue de la posture de l'autobiographe et des « topoi de l'écriture de soi²⁸ ». C'est alors pour transmettre ce qu'il juge de valeur dans les expériences de sa vie

²⁶ *Si le grain ne meurt*, p. 280.

²⁷ Christine Ligier, « De la notion de genre chez Gide et de quelques autres petits détails... », in Pierre Masson et Jean Claude (dir.), *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 191.

²⁸ *Ibid.*

qu'il en fait un récit incomplet ; les manquements à la vérité constitueraient un sacrifice nécessaire afin de représenter une image de lui qui saura retentir en les lecteurs. Ainsi, Gide fait de sa vie un mythe afin qu'elle produise un effet esthétique et une réflexion éthique à la manière de toute œuvre qu'il créerait : c'est la valeur de la vérité profonde de son être qui le pousse à écrire, et ce sujet, bien qu'adapté à la forme autobiographique, ne l'oblige pas à se soumettre à toutes ses exigences. Il se permet donc de ne pas décrire avec exactitude les événements objectifs qui lui importent peu.

Si les remarques de Christine Ligier portent sur *Si le grain ne meurt*, le *Journal* semble lui aussi participer de ce mythe gidien. Il demeure, en effet, très vague sur les détails de la vie de Gide afin de se focaliser plus sur l'effet produit que sur l'événement lui-même. Pierre Masson évoque notamment « la nature [...] assez mystérieuse » de la « crise conjugale » de 1916, qui est occultée, tandis que la suivante, lors de laquelle sa femme Madeleine brûle les lettres qu'il lui a écrites, figure dans son *Journal* en raison de son impact sur son œuvre : « C'est le meilleur de moi qui disparaît ; et qui ne contrebalancera plus le pire²⁹ ». De même, il avoue avoir conservé pour lui une part de sa sexualité lorsqu'il écrit dans son *Journal* en 1938 : « [...] je ne sens en moi pas beaucoup d'inavouable, si ce n'est dans le domaine de la chair³⁰ ». La date de cette entrée confirme que beaucoup n'a pas été dit pendant les nombreuses années qui la précèdent, comprenant la période que nous étudions (1916-1925). De la même manière, Sidonie Rivalin-Padiou révèle que cette confiance peut aussi s'appliquer à *Si le grain ne meurt* :

[...] en ce domaine, maints éléments demeurent ici inavoués [...]. Les non-dits et les paroles voilés participent aussi d'une forme de mythification et constituent des entorses à cette vérité promise dès le départ par le narrateur³¹.

Elle confirme ainsi la posture de l'écrivain, qui demande à son lecteur de lui concéder les entorses que l'importance de ce qu'il cherche à dévoiler justifierait. Le caractère fragmentaire et parfois faussé de son portrait serait finalement justifié par son sujet, qui ne correspond pas à lui-même mais à une mythification de son être, permettant de mettre au jour une vérité choisie.

²⁹ *Journal I*, p. 1074 [21 novembre 1918].

³⁰ *Journal II, 1926-1950*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 618 [29 août 1938].

³¹ Sidonie Rivalin-Padiou, « Confession et autoconstruction dans *Si le grain ne meurt* », in *André Gide et l'écriture de soi, op. cit.*, p. 213.

Brosser le portrait d'un « être de dialogue »

Non seulement l'image du moi gidien illustrée dans les Mémoires et le *Journal* correspond à une représentation limitée de son identité et de sa vie, mais cette représentation a également tendance à être simplifiée pour mieux rendre compte de la réalité vécue par l'auteur. En effet, Gide se définit comme un « être de dialogue », en qui « tout [...] combat et se contredit³² » ; ce qui est difficile à transmettre dans un texte, à part lorsqu'il fait une pause dans son récit comme dans l'extrait cité, ou prend le temps de l'expliquer à la manière du *Journal*.

Je n'ai jamais rien su renoncer ; et protégeant en moi à la fois le meilleur et le pire, c'est en écartelé que j'ai vécu. Mais comment expliquer que cette cohabitation en moi des extrêmes n'amenât point tant d'inquiétude et de souffrance, qu'une intensification pathétique du sentiment de l'existence, de la vie ? Les tendances les plus opposées n'ont jamais réussi à faire de moi un être tourmenté ; mais perplexe — car le tourment accompagne un état dont on souhaite de sortir, et je ne souhaitais point d'échapper à ce qui mettait en vigueur toutes les virtualités de mon être ; cet *état de dialogue* qui, pour tant d'autres, est à peu près intolérable, devenait pour moi nécessaire. C'est aussi bien parce que, pour ces autres, il ne peut que nuire à l'action tandis que, pour moi, loin d'aboutir à la stérilité, il m'invitait au contraire à l'œuvre d'art et précédait immédiatement la création, aboutissait à l'équilibre, à l'harmonie³³.

Cet « état de dialogue » qui est le sien est défini en opposition aux autres personnes, une majorité à qui il ne conviendrait apparemment pas. Il insiste sur cela à travers la comparaison, qui l'aide à se singulariser par le pronom tonique « pour moi », reprenant la forme de « pour tant d'autres ». Le contraste entre les deux est accentué par la reprise des termes (« pour ces autres » ; « pour moi »), tandis que le caractère nécessaire associé à cet état fait écho à son élection, connotant l'idée d'un fonctionnement propre à l'artiste. L'acceptation de toutes les contradictions de son être est en fait ce qui motive chez lui l'écriture ; elle est liée à son statut d'artiste et participe de sa créativité. En outre, si les « virtualités de [s]on être » animées par l'*état de dialogue* permettent la naissance de ses personnages, elles semblent aussi résonner avec la construction de sa propre image et de ses différentes facettes caractéristiques de l'écriture du moi gidien. À l'origine de ses textes, cet état s'inscrit dans une vision plus large, dans l'éthique de l'ambiguïté que nous précisons dans une dernière partie. Ces conceptions semblent ainsi très importantes pour Gide, et il peut paraître paradoxal qu'il ne cherche pas à les mettre au premier plan de ses textes. Néanmoins, le fait qu'elles n'y figurent pas esthétiquement et sont rarement

³² *Si le grain ne meurt*, p. 280.

³³ *Journal I*, p. 1100-1101 [20 janvier 1919].

explicitées contribue justement à entretenir l'image à laquelle il aspire et la figure de l'écrivain qui lui est associée. En l'évoquant sans la dévoiler directement, il donne de la valeur à sa vision et met en place une stratégie pour la rendre accessible, ce mode de dévoilement coïncidant avec la nature même de l'ambiguïté puisqu'il est nécessaire de la rechercher pour l'embrasser. Cette stratégie permettrait d'engager la réflexion du lecteur, de le mener sur la voie, tout en le laissant libre de trouver et d'embrasser l'éthique vers laquelle les textes gidiens se dirigent, dans la mesure où sa volonté en est le corollaire. Non seulement la participation du lecteur est recherchée par Gide, mais ce dernier ne doit pas rester passif afin de tirer bénéfice de ce qu'il lit. Les remarques de Gide au sujet du futur lecteur des *Faux-Monnayeurs* pourraient ainsi s'appliquer similairement à la réception de l'écriture de soi :

Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres.
[...] Il me paraît toujours inutile d'expliquer tout au long ce que le lecteur attentif a compris ; c'est lui faire injure. L'imagination jaillit d'autant plus haut que l'extrémité du conduit se fait plus étroite, etc³⁴...

Y compris pour se représenter lui-même, l'œuvre de Gide implique une sélection du lectorat³⁵, devant être actif pour y être mieux réceptif. Cet effort demandé au lecteur autorise Gide à en dire moins pour évoquer plus, afin qu'il puisse lui faire profiter d'un espace de libre interprétation, garant de son enrichissement. En ce sens, la simplification des antagonismes de son être en une esthétique de la dualité fait écho à « l'extrémité du conduit », d'où « jaillit d'autant plus haut » l'éthique de l'ambiguïté. Le choix de ne pas brosser avec exactitude le portrait de cet être de dialogue contribue à amplifier la vérité qu'il veut faire découvrir, dont la valeur est justement liée à l'impossibilité d'une figuration fidèle, qui va de pair avec un cheminement autonome.

En dehors des cas que nous avons mentionnés – qui donnent l'occasion à Gide de l'explicitier – et en raison de sa nature même, l'ambiguïté gidienne ne peut être dévoilée clairement sans être simplifiée. Par conséquent, la construction d'une esthétique de la dualité tire son origine de cette problématique ; elle permettrait, agrémentée de quelques commentaires qui invitent à la dépasser, de préciser la pensée de Gide et de s'approcher de sa vision. C'est l'importance de cette vérité, intrinsèquement liée à son statut d'écrivain

³⁴ *Journal des faux-monnayeurs, op. cit.*, p. 96-97.

³⁵ Il est intéressant de noter le rapport entre la définition de son identité d'écrivain – de l'état de dialogue – et celle de son lectorat, pour laquelle il reprend le motif d'opposition aux autres. La singularité de la vérité qu'il veut transmettre semble ne pouvoir être reçue que par un lecteur tout aussi singulier.

et à son attachement à l'art, qui le pousse à en rendre compte et à réfléchir à une stratégie efficace pour préserver sa valeur. Dans l'introduction au colloque sur « André Gide et l'écriture de soi », Pierre Masson et Jean Claude mettent en avant sa ruse, permettant de faire apparaître la vérité qu'il veut transmettre.

Mais cette dualité n'est qu'une ruse nécessaire, elle ne doit pas faire oublier l'entreprise à laquelle elle participe : fonder l'être en vérité, tel qu'il ne saurait l'être, même dans une perspective religieuse où la perfection ne s'obtient pas sans renoncement. L'écriture de soi, en organisant ce dédoublement critique, produit un espace textuel où, par la réconciliation esthétique des contraires éthiques, une totalité peut être obtenue³⁶.

« Tenu de se constituer autre pour se connaître³⁷ », Gide fait advenir les virtualités de son être par l'écriture. S'il fait vivre une autre version de lui-même à travers ses textes, il apparaît également qu'elle ne pourrait exister ailleurs, dans la mesure où elle englobe les facettes antithétiques de sa personne, impossibles à embrasser toutes en même temps dans la réalité. Leur représentation simultanée est permise par l'esthétique, où peuvent cohabiter des « contraires éthiques », tandis que la « totalité » fait écho à l'effet qu'elle produit, à l'origine des questionnements du lecteur et de son éventuelle découverte de la richesse de l'ambiguïté. Pierre Masson et Jean Claude associent ce « dédoublement critique » au *Journal* et à *Si le grain ne meurt*, faisant figurer plusieurs temporalités et « aspirations » de l'être gidien dans un même texte. L'esthétique de la dualité prend tout son sens en ce qu'elle permet à Gide de se décrire comme il voudrait être. Ainsi, pour construire une image de lui à même de mener le lecteur à l'éthique de son existence, il fait figurer les différentes possibilités de son être à travers ses textes. En brossant le portrait de son moi par des écrits aussi bien autobiographiques que fictionnels, Gide contribue à complexifier l'objet central de son œuvre, ajoutant à son caractère problématique et, à partir de là, à l'ampleur des réflexions qui en découlent.

³⁶ Pierre Masson et Jean Claude, « De l'autre à l'Un », *André Gide et l'écriture de soi, op. cit.*, p. IX.

³⁷ *Ibid.*, p. VIII.

Chapitre II : Mythification et (ré)écriture du moi gidien

Dans le *Journal* et les Mémoires, Gide ne dépeint que certaines facettes de son identité et a tendance à les simplifier. Dès lors, ces textes présentent, au-delà d'une simple écriture autobiographique, la construction d'une image de l'écrivain dont l'existence ne peut advenir que dans l'espace textuel. Ce moi gidien, devenant un objet littéraire à part entière, prend ainsi vie grâce à une forme de mythification. Capable de rendre compte de la singularité de l'artiste, elle sert également à transmettre efficacement la vérité que Gide cherche à exprimer, comme en témoigne cet extrait du *Journal* :

L'enfer serait de continuer à pécher, malgré soi, sans plaisir. Il est naturel que l'âme dévouée au Malin devienne, et sans plaisir pour elle, un docile instrument de damnation pour autrui.

Je me sers consciemment ici, comme précédemment, d'un vocabulaire et d'images qui impliquent une mythologie à laquelle il n'importe pas absolument que je croie. Il me suffit qu'elle soit la plus éloquente à m'expliquer un drame intime. Et la psychologie le peut expliquer à son tour comme la météorologie fait certains mythes grecs... que m'importe ! L'explication profonde ne peut être que finalité³⁸.

Dans ce passage autoréflexif, Gide justifie son recours à la figure du diable, qui s'inscrit dans une esthétique plus générale de schématisation de ses antagonismes. Il met en avant l'importance de la forme, qu'il décrit presque comme un absolu par la tournure restrictive « il me suffit que », indiquant que son efficacité et son « éloquen[c]e » sont à rechercher sans se soucier de ce à quoi elle se réfère. En insistant sur l'effet permis par la forme, il souligne le caractère premier qu'il confère à l'esthétique dans la conception de son œuvre. Si cette dernière tend à déformer la réalité, elle serait le moyen de se diriger vers « l'explication profonde », faisant écho à la découverte finale de l'ambiguïté. Avec cette finalité en tête, Gide ferait donc naître le mythe de son moi, qu'il construit à travers ses textes et qui paraît par moments doué d'une vie propre.

Une vision globale de son œuvre

Si les Mémoires et le *Journal* mettent en avant un moi gidien mythifié, il semble que ce dernier a une place importante dans le reste de son œuvre, contribuant également à la construction de cet objet. En éclairant la manière dont Gide conçoit l'ensemble de son œuvre, il est possible de remarquer que sa vision globale va de pair avec une

³⁸ *Journal I*, p. 930 [16 février 1916].

complexification de ce moi, dépeint différemment dans ses textes aussi bien fictionnels qu'autobiographiques³⁹.

La construction du moi gidien s'inscrit dans une conception générale de son œuvre selon laquelle ses différents textes s'équilibrent entre eux. En effet, Gide y fait figurer les facettes contradictoires de son être ainsi que les possibilités qui en découlent, afin de créer un ensemble représentatif de la variété de ses idées et valeurs. La mise en parallèle de *La Porte étroite* et de *L'Immoraliste*, considérés comme jumeaux par leur auteur, peut notamment aider à comprendre sa vision.

Qui donc persuaderai-je que ce livre est jumeau de *L'Immoraliste* et que les deux sujets ont grandi concurrentement dans mon esprit, l'excès de l'un trouvant dans l'excès de l'autre une permission secrète et tous deux se maintenant en équilibre⁴⁰.

Par le pronom interrogatif « qui », Gide suggère le caractère surprenant de l'association de ces récits, et plus généralement de la manière dont il conçoit ses œuvres. La représentation poussée à « l'excès » de ces thèmes incompatibles – la piété pour la *Porte étroite* et la sensualité pour *L'Immoraliste* – permet, selon lui, un « équilibre », une harmonie semblable à celle qu'il ressent lorsqu'il embrasse toutes à la fois ses facettes antithétiques. Malgré leur expression à la troisième personne et leur prise en charge par un personnage fictif, ces textes participent à la construction du moi gidien, que les identités créées par l'écrivain laissent transparaître. Dans ses romans, il a d'ailleurs tendance à « se mettre en scène à travers les personnages les moins flatteurs ou les plus critiquables comme Fleurissoire dans *Les Caves du Vatican*, ou le pasteur de *La Symphonie pastorale*⁴¹. » Ainsi, selon sa propre conception, cette tendance implique que le portrait du moi gidien serait idéalisé dans la part autobiographique de son œuvre.

Étant donné que les limites entre écriture personnelle et fictionnelle sont poreuses chez Gide, il est nécessaire de prendre en compte ces deux formes pour mettre au jour la création d'une image de l'écrivain. Si le portrait des Mémoires et du *Journal* paraît parfois fragmentaire, cela s'explique par une vision globale de l'œuvre gidienne, selon laquelle il dissémine et amplifie les différentes facettes de sa personnalité dans ses textes. Les

³⁹ Il considère ses personnages comme des « petites bobines vivantes » « autour » desquelles il « enroule[...] » « la complexité de [s]es pensées » (*Journal des faux-monnayeurs*, op. cit., p. 26-27).

⁴⁰ *Journal I*, p. 712 [7 février 1912].

⁴¹ Pierre Masson et Jean Claude, « De l'autre à l'Un », *André Gide et l'écriture de soi*, op. cit., p. VIII.

contraintes et les possibles de la littérature lui permettent de faire figurer la complexité de son être, jamais présent dans son entièreté dans un même texte.

Ainsi, lorsqu'il se sert du genre autobiographique pour écrire son histoire, il va utiliser le cadre de référence de l'autobiographie, mais aussi, par le biais de l'intertexte, faire interpréter à neuf un certain nombre d'épisodes autobiographiques qui étaient jusque-là disséminés dans des fictions. L'intertexte va lui permettre de faire jouer les codes d'un genre à l'autre⁴².

Cette remarque de Christine Ligier à propos de *Si le grain ne meurt* peut également s'appliquer au *Journal*, le premier se servant de la forme composée et le second de la forme fragmentaire et inachevée. Les peintures qui découlent de chaque texte se complètent alors entre elles et sont précisées par d'autres textes, où le moi gidien se retrouve sous les traits de personnages fictionnels. Grâce à l'intertexte, Gide peut se permettre de ne pas tout dire dans ses textes autobiographiques puisqu'il sait que le lecteur assidu saura déceler ailleurs les pièces manquantes de son portrait. Il crée ainsi un jeu, une sorte de puzzle morcelé de son moi, que le lecteur est invité à résoudre. Cette mise en relation de ses œuvres participe en ce sens à la mythification de son image, qu'il rend mystérieuse et insaisissable au premier abord. Elle n'aspire cependant qu'à être reconstituée, et c'est cette participation du lecteur qui est nécessaire pour s'approcher de la vision réelle de Gide et d'une idée plus complète de sa personne. Par ailleurs, l'incomplétude et le caractère déconcertant des textes pris en charge par le je gidien évoqués au chapitre précédent rejoint cette construction d'une image de soi par un réseau de textes, soulignée par Philippe Lejeune à propos des Mémoires.

Dans ce type de récit, où l'identité de l'auteur et du narrateur est obligatoire, l'auteur est amené à se dévoiler, le récit doit embrasser sa vie tout entière et procéder, d'une manière ou d'une autre, à une forme de synthèse. Ces deux exigences de dévoilement total et de synthèse sont en réalité *inacceptables* pour Gide : elles ruinteraieent, dans son principe même, tout le jeu par lequel il veut réaliser son image. [...] En fait l'autobiographie de Gide n'a qu'un rôle latéral dans sa construction autobiographique : loin d'être un tout, ce n'est qu'un biais qui s'ajoute à d'autres biais. Biais privilégié peut-être en ce qu'il révèle l'existence de l'espace autobiographique ; mais néanmoins limité – je dirai même : intentionnellement limité⁴³.

Non seulement Gide joue des codes de l'autobiographie en choisissant des formes – celles des mémoires et du journal – dont il ne respecte pas les exigences et ne se sert que pour pouvoir s'exprimer en son nom propre, mais il les subvertit également afin de les faire participer à la réalisation de son image. Bien qu'elle prenne l'apparence de

⁴² Christine Ligier, « De la notion de genre chez Gide et de quelques autres petits détails... », in *André Gide et l'écriture de soi*, op. cit., p. 186.

⁴³ Philippe Lejeune, « Gide et l'espace autobiographique », *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 173.

l'autobiographie, cette écriture du moi n'en dévoile pas plus de l'identité de l'auteur et produit finalement des facettes incomplètes de sa personne qui s'ajoutent aux autres. De plus, sa limitation contribue à déstabiliser le lecteur, qui sera poussé à compléter le portrait morcelé et insatisfaisant de chaque texte. Le jeu de Gide incite donc à lire d'autres œuvres de l'auteur pour éclairer son moi, ses textes fictionnels appelant ses textes autobiographiques et réciproquement, permettant finalement de réaliser l'effet qu'il cherche à produire.

Si le grain ne meurt et le Journal : deux faces du mythe gidien

Si les œuvres fictionnelles et autobiographiques de Gide sont complémentaires pour mieux comprendre sa vision, les différentes formes autobiographiques semblent également participer à ce jeu de textes, par lequel il se construit un portrait mythifié. D'une manière similaire au duo *L'Immoraliste - La Porte étroite*, *Si le grain ne meurt* et le *Journal* paraissent produire un équilibre lorsqu'ils sont mis en parallèle. Mettant uniquement l'accent sur certaines caractéristiques de l'écrivain, ils en proposent chacun une représentation limitée mais différente. De ce fait, leur étude comparée s'inscrit dans le jeu de textes gidien tout en l'explicitant.

Si le grain ne meurt et le *Journal* donnent à voir deux faces du moi gidien ; chacune relève d'une mythification, mais leurs spécificités leur permettent de se compléter afin de s'approcher d'un portrait plus complet de l'écrivain. La forme finie et composée des Mémoires contraste ainsi avec le caractère plus spontané et fragmentaire du *Journal* ; mais cela n'implique pas pour autant que le moi qui y figure n'est pas construit. En réalité, Gide adopte dans son *Journal* une méthode d'écriture qui concourt à créer une image de lui particulière. De plus, il avoue ne pas conserver toutes les pages de ses journaux, qui ne reflètent donc plus authentiquement sa personne, mais seulement ce qu'il a choisi de montrer.

Après midi, achevé de ranger mes papiers, c'est-à-dire de classer par séries les pages d'anciens carnets qui me paraissent valoir d'être conservées, et déchirer tout le reste. J'ai déchiré, déchiré, déchiré, comme la veille je coupais et arrachais le bois mort des espaliers. Comme il y en avait ! Et que ce peu que j'épargnais me paraissait encore médiocre ! Sous certaines couvertures je découvrais des amoncellements très anciens. Je reconnaissais des phrases que j'avais cru, dans le temps, pleines de vertu, de vigueur, dont la sève aujourd'hui s'était complètement retirée. J'en prenais honte et souffrais de l'aspect même de l'écriture si peu simple, si peu naturelle. Plus rien de moi ne me plaît que ce que j'obtiens au prix du plus modeste, du plus patient effort.

Même les feuillets conservés ne vaudront que complètement refondus, complètement *disparus* dans l'ensemble⁴⁴.

Dans cet extrait, Gide évoque les pages de son journal qui ne figureront pas dans le texte final. La répétition du participe passé « déchiré » ainsi que la tournure exclamative lui permettent d'insister sur la quantité des écrits qu'il détruit, tandis que l'opposition entre « dans le temps » et « aujourd'hui » expose une critique rétrospective de la manière dont il écrivait. Son goût pour l'exagération et le contraste entre le passé et le présent rejoignent par ailleurs l'esthétique de la dualité, se dessinant subtilement à travers ce commentaire autoréflexif. Gide y déprécie la valeur de ses écrits et conditionne la valeur des écrits conservés à la forme finale dans laquelle ils se trouveront. Son *Journal* est donc bien une œuvre réfléchie et travaillée, et le moi qui s'y dessine est composé d'éléments soigneusement choisis. D'autre part, ce qui le singularise et lui confère sa valeur est l'association de ces fragments écrits « n'importe où, n'importe comment et [à propos de] n'importe quoi⁴⁵ », selon l'étude d'Anton Alblas qui reprend les termes de Gide. En « [s'imposant] d'écrire différemment, [Gide] s'est efforcé de faire de son *Journal* un lieu où l'écriture pourrait chercher d'autres vérités⁴⁶ » et où son moi apparaît sous une forme nouvelle. Le mythe gidien qui s'y dessine est ainsi créé par une écriture sans filtre, tout de même contrebalancée par un travail de tri. Cela explique l'incomplétude du portrait de l'auteur, qui s'autorise également à dissimuler une part de sa vie intime.

En outre, la part du moi quotidien de Gide exposée dans son *Journal* reflète principalement ses activités d'écrivain, de traducteur et de critique. Il semble alors que son statut d'écrivain et la place qu'occupe l'art dans sa vie soient les fondements du mythe qu'il tente de construire. C'est en effet ce qui motive l'écriture de *Si le grain ne meurt*, faisant le récit de la découverte de sa vocation. Si le *Journal* est le lieu où il exprime sa vision particulière, notamment artistique, il souligne surtout sa singularité dans les Mémoires. Elle y occupe d'abord une place de premier plan puisqu'elle annonce sa vocation et confirme son élection grâce au travail de composition⁴⁷. Également liée à sa

⁴⁴ *Journal I*, p. 936 [5 mars 1916].

⁴⁵ Anton Alblas, « Le n'importe quoi, le n'importe comment et le n'importe où : trois dimensions de l'écriture du *Journal* de Gide », in *André Gide et l'écriture de soi, op. cit.*, p. 163.

⁴⁶ *Ibid.*, p.164.

⁴⁷ Ce point sera développé dans la deuxième partie.

sexualité, sa différence serait la raison pour laquelle il décide d'écrire ses Mémoires selon Sidonie Rivalin-Padiou.

La motivation essentielle qui pousse Gide à écrire et à publier ses Mémoires est la révélation de son homosexualité, révélation pleinement assumée par un je autobiographique et dépouillée du masque de la fiction⁴⁸.

Dans *Si le grain ne meurt*, Gide assume pleinement sa différence en faisant le récit de son acceptation. En choisissant la forme des Mémoires pour aborder cette facette controversée de sa personne, il la fait participer au mythe de l'artiste singulier puisque son récit est composé autour de la découverte de sa sexualité, comme celle de sa vocation. De même, cette forme finie lui permet de ne pas revenir sur le sujet. De cette manière, sa révélation est intrinsèquement liée à la mythification de son moi puisqu'il ne la fait prendre part à son œuvre que pour accentuer sa différence. Décrite en parallèle de la vocation d'écrivain, elle contribue à construire une image singulière de ce dernier. Sans la mise en valeur permise par la forme composée, la mention de la sexualité de Gide perd son intérêt et est alors presque absente du *Journal*. Ses écrits tempèrent également le mythe de l'artiste par l'évocation d'événements banals du quotidien, qui le rapprochent des autres hommes.

Ces deux textes autobiographiques consistent ainsi chacun en une construction du moi gidien, se complétant pour former une idée plus exhaustive de leur auteur. Cependant, leur différence et leur complémentarité ne doivent pas être réduite à une opposition entre travail de composition et écriture spontanée. *Si le grain ne meurt* et le *Journal* créent tous deux à leur façon un portrait de Gide qui découle de ses choix, de la manière dont il a voulu se représenter, ne reflétant jamais entièrement sa personne. Dans cette mesure, il tire avantage de l'apparence plus ou moins réfléchie de chaque forme pour y faire figurer les facettes de son moi. Grâce aux Mémoires, il peut les présenter pour appuyer la ligne directrice de son œuvre, tandis que le *Journal* lui offre la possibilité de décrire une idée qui vaut à elle seule. En plus de leurs thématiques qui se complètent, l'association des deux textes offre un portrait plus complet de leur auteur, décrit à plusieurs périodes de sa vie : celle du temps de l'écriture (1916-1925⁴⁹) et celle dont il fait le récit rétrospectif dans ses Mémoires à propos de son enfance et de sa vie de jeune adulte. Enfin, par ses

⁴⁸ Sidonie Rivalin-Padiou, « Confession et autoconstruction dans *Si le grain ne meurt* », in *André Gide et l'écriture de soi*, op. cit., p. 201.

⁴⁹ Ce temps est aussi celui de la maturité, puisque Gide a 46 ans en 1916.

remarques sur *Si le grain ne meurt*, le *Journal* lui apparaît complémentaire puisqu'il est critique à son égard et expose ainsi une autre face de l'écrivain.

Ce qui relie ces deux textes est l'illustration du moi de l'artiste pour qui l'écriture est centrale. C'est cette caractéristique première de sa personne qu'il met en lumière par la mythification, organisant sa vie autour d'elle.

La réécriture du moi ou l'écriture à l'origine du moi

Le statut particulier de l'artiste explique pourquoi Gide accorde une place importante à sa profession d'écrivain dans ses textes autobiographiques. En effet, il fait advenir les possibles de sa vie par la littérature, qui exerce elle-même en retour une influence sur sa personne. Dans l'espace autobiographique, le rapport entre ce qu'il est et ce qu'il écrit devient plus étroit encore et témoigne du lien fondamental entre le moi gidien et l'écriture. Cette remarque tirée du *Journal* à propos de ses écrits fictionnels entre également en résonance avec ses écrits autobiographiques, dans la mesure où ils prennent tous part à leur manière à la construction de son image :

Il me paraît que chacun de mes livres n'a point tant été le produit d'une disposition intérieure nouvelle, que sa cause tout au contraire, et la provocation première de cette disposition d'âme et d'esprit dans laquelle je devais me maintenir pour en mener à bien l'élaboration. Je voudrais exprimer cela d'une manière plus simple : que le livre, sitôt conçu, dispose de moi tout entier, et que, pour lui, tout en moi, jusqu'au plus profond de moi s'instrumente. Je n'ai plus d'autre personnalité que celle qui convient à cette œuvre — objective ? subjective ? Ces mots perdent ici tout leur sens ; car s'il m'arrive de peindre d'après moi (et parfois il me paraît qu'il ne se peut d'autre exacte peinture), c'est que d'abord j'ai commencé par devenir celui-là même que je voulais peindre⁵⁰.

En explicitant sa relation à son œuvre, Gide se présente à nouveau comme un être singulier, dont la vision contraste avec celle d'autrui. Il souligne notamment le caractère surprenant de son rapport à la création par une tournure négative ainsi que la locution adverbiale « tout au contraire ». La place qu'occupe l'écriture dans son identité est accentuée par la passivité du moi, soumis au livre créé. De plus, le rapport particulier de l'artiste à la création semble ne pouvoir être théorisé et n'entrer dans aucune case : « ces mots perdent ici tout leur sens ». De ce fait, l'identité et la vie de Gide paraissent inextricablement liées à l'écriture. Dans ses textes fictionnels, il deviendrait ainsi le personnage qu'il crée en dévouant son être à l'œuvre en cours. Cette forme d'identification se complique lorsqu'il s'agit de l'espace autobiographique, dans lequel

⁵⁰ *Journal I*, p. 1182 [22 juillet 1922].

le moi est censé correspondre à la personne de l'auteur. Comme ce dernier ne vit pas uniquement dans le monde *réel* et qu'il se réalise en partie par l'écriture, le moi qui s'y dessine est une part inhérente de son identité. Par ailleurs, l'écriture du moi présente dans les textes autobiographiques ne diffère pas beaucoup de celle de ses autres textes, et son objet peut alors être rapproché de la relation qu'entretient Gide avec ses personnages. Le fonctionnement qu'il décrit pour ses livres prendrait ainsi en compte l'écriture du moi pour former un effet d'ensemble où « tout se passe comme s'il n'avait pas à écrire qui il est, mais à l'être en l'écrivant⁵¹ ». Cette impression formulée par Philippe Lejeune participe d'ailleurs du même coup à la mythification du moi gidien, qui illustre par son œuvre la relation particulière qu'il entretient avec elle.

Prenant part à une conception globale de l'œuvre de Gide, l'écriture du moi actualise le rapport de Gide à son personnage. En raison de l'effet qu'il cherche à produire, il y construit un être proche de sa personne mais qui n'existe que dans l'espace littéraire. Cette forme de réécriture est évoquée par Sidonie Rivalin-Padiou à propos de *Si le grain ne meurt*.

L'œuvre ne développe jamais réellement une problématique du sujet (ni même n'entame une vraie réflexion sur le travail de la mémoire), dans le sens où Gide nous livre un passé déjà reconstruit, mettant en scène un moi qui est peut-être moins l'origine que le produit de l'écriture. Procédant à une lecture rétrospective de sa vie, il compose une vision très dépréciative de son enfance⁵².

Par l'inversion du rapport d'influence entre le moi réel et le moi dépeint, cette analyse fait écho à la réflexion précédente de Gide. Il semble ainsi que le travail de composition des Mémoires consiste en une réécriture de sa vie qui lui permet de mieux mettre en avant la vérité qu'il veut dévoiler. La « vision très dépréciative de son enfance » contraste, en effet, avec l'harmonie par laquelle il décrit l'acceptation de ses découvertes sensuelle et artistique, loin de refléter les tensions qui persistent en son être. Grâce à la réécriture, il produit une image de lui destinée à l'espace textuel où l'esthétique de la dualité accentue certains de ses traits dans une logique représentative. D'une manière similaire, le *Journal* construit un moi qui s'affranchit de l'identité réelle de Gide. Malgré sa forme, il ne recueille pas fidèlement ses pensées puisqu'il est considéré comme une œuvre à part entière, participant à un ensemble voué à produire une image de soi et un

⁵¹ Philippe Lejeune, « Gide et l'espace autobiographique », *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 171.

⁵² Sidonie Rivalin-Padiou, « Confession et autoconstruction dans *Si le grain ne meurt* », in *André Gide et l'écriture de soi*, op. cit., p. 205-206.

effet particuliers. Le tri des écrits qui le composent en témoigne notamment en ce qu'il connote une représentation incomplète et retravaillée de leur auteur.

Les deux textes présenteraient alors une réécriture du moi gidien, construit selon une visée esthétique garante d'interprétations fécondes. Cependant, le terme *réécriture* tend à simplifier le rapport qu'entretient Gide à l'écriture de soi, car il amène à négliger l'influence que l'œuvre a en retour sur ce qu'il est. Comme l'indique Pierre Masson, « c'est par ses écrits qu'il s'accomplit, dans la logique ou au contraire à rebours de certaines de ses aspirations premières⁵³ ». Son rapport essentiel à l'écriture le fait vivre et évoluer à travers elle, complexifiant d'autant plus son identité et résonnant avec son éthique de l'ambiguïté.

Étant donné que le moi qu'il dépeint l'influence, Gide ne semble pas simplement construire une image déformée de sa vie, mais pleinement vivre à travers ses textes. Ainsi, les *Mémoires* et le *Journal* consisteraient en une *écriture* du moi, en la construction d'un être qui vit en s'écrivant, qui réalise une harmonie paradoxale grâce à l'art.

⁵³ Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide : biographies d'un écrivain*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 14.

Chapitre III : Une possibilité littéraire

En s'écrivant comme il écrit ses personnages, Gide utilise le matériau littéraire pour faire vivre une partie de son être qui ne peut s'accomplir dans la réalité. La littérature lui permet d'explorer les possibles de sa vie et de faire advenir son moi profond. Éclairant le rapport de l'artiste à son œuvre, la théorie de Proust sur la division du moi pourrait s'appliquer chez Gide, qui fait participer à la création un moi différent de son moi social, y compris dans le cadre de l'écriture personnelle. De la même manière que les autres formes, l'écriture du moi offrirait à l'écrivain la possibilité de faire vivre une autre version de lui-même. Ses caractéristiques permettent finalement à Gide, dans le sillage de ses prédécesseurs, de se représenter avec complexité, en embrassant ses paradoxes.

Le moi profond de l'artiste

La vision de Proust développée dans son *Contre Sainte-Beuve* semble intéressante pour comprendre le rapport de Gide à son œuvre et de manière générale le lien entre l'artiste et l'écriture de soi, qui se présente également comme un reflet de son moi profond. Sa théorie aide à appréhender l'écriture du moi gidien et à justifier son écart avec la réalité dans la mesure où :

[...] un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir⁵⁴.

Proust distingue le moi social, celui du quotidien visible par les autres, et « un autre *moi* », plus profond, à l'origine de l'œuvre. De plus, il insiste sur leur différence lorsqu'il évoque « l'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde⁵⁵ ». Cette division explique alors le manque de ressemblance entre le portrait de Gide et sa biographie. Si l'œuvre provient du moi profond de l'artiste, ce moi aurait une place privilégiée dans la forme autobiographique, qui serait l'occasion de transmettre plus directement sa vérité. En plus d'être le produit d'un autre moi, l'œuvre tire son intérêt de la richesse du moi profond. Uniquement accessible par l'œuvre, la vérité détenue par l'artiste constitue le moteur de la création et occupe dès lors une place première dans sa vie. En l'opposant au moi social,

⁵⁴ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1954, p. 127.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 133.

Proust souligne le pouvoir du moi profond de l'artiste, qui devient pour lui le seul qui importe.

[...] du moi profond qu'on ne retrouve qu'en faisant abstraction des autres et du moi qui connaît les autres, qu'on sent bien le seul réel, et pour lequel seuls les artistes finissent par vivre, comme un dieu qu'ils quittent de moins en moins et à qui ils ont sacrifié une vie qui ne sert qu'à l'honorer⁵⁶.

Dévoué à son œuvre, l'artiste finit par vivre pour elle ; ce qui explique d'autant plus la construction du portrait de l'écrivain, qui vit premièrement à travers ce qu'il écrit. La valeur du moi profond et de la vérité qui lui est associée semble finalement être ce que Gide cherche à représenter dans l'écriture de son moi. Le récit des Mémoires en est particulièrement caractéristique, et résonne d'ailleurs avec le roman de Proust en ce qu'ils retracent tous deux la découverte d'une vocation littéraire. À *la recherche du temps perdu* et *Si le grain ne meurt* sont notamment mis en parallèle par Jean-Michel Wittmann, en raison de leur illustration de la vie du moi avant la découverte de la vocation, décrite rétrospectivement à la lumière de cette découverte.

[...] *Si le grain ne meurt* se présente bien comme une recherche du *temps perdu*, le dévoilement, opéré par l'art, de ce qui a été vécu jusqu'alors sur le mode de l'inauthenticité, dans la vie prétendument réelle.

L'art est transfiguration et l'écrivain lui-même devient à la fois le sujet et l'objet de cette transfiguration, évoquée dans des termes qui la présentent comme une expérience spirituelle [...]⁵⁷.

Il souligne bien la supériorité du moi profond, qui contraste avec « l'inauthenticité » de la « vie prétendument réelle ». Sa description du rapport de l'écrivain à sa création précise également le cadre de l'écriture du moi, où celui-ci devient objet de son récit. Cette transfiguration artistique explique le caractère exclusif du moi dépeint, qui se différencie du moi biographique, et ne peut advenir qu'à travers la création.

La vérité que Gide cherche à transmettre, en lien avec son moi profond, occupe une place centrale dans son œuvre. Notamment constituée par l'idée de la supériorité de l'art ou encore de l'équilibre de l'*état de dialogue*, elle motive son écriture et vise à être découverte grâce à une esthétique construite. De ce fait, l'importance que cette vérité revêt à ses yeux le pousse à retracer la découverte de son moi profond d'une manière similaire à la sienne. Les Mémoires en rendent compte clairement grâce au récit

⁵⁶ *Ibid.*, p. 131-132.

⁵⁷ Jean-Michel Wittmann, « *Si le grain ne meurt* » d'André Gide, *op. cit.*, p. 95-96.

rétrospectif, tandis que le *Journal* la révèle plus subtilement par son contenu, largement composé de réflexions artistiques.

Cette vision de la vie et de l'art est exprimée par Gide dans son *Traité du Narcisse*, publié en 1891. À seulement vingt-deux ans, il semble déjà avoir trouvé ce qui motive son œuvre et tend à s'y dévouer.

L'artiste, le savant, ne doit pas se préférer à la Vérité qu'il veut dire : voilà toute sa morale ; ni le mot, ni la phrase, à l'Idée qu'ils veulent montrer : je dirais presque, que c'est là toute l'esthétique. [...]

L'artiste et l'homme vraiment homme, qui vit pour quelque chose, doit avoir fait d'avance le sacrifice de soi-même. Toute sa vie n'est qu'un acheminement vers cela⁵⁸.

Selon l'idéal de Gide, « la Vérité » et « l'Idée » régissent la création, tandis que l'esthétique apparaît être le moyen de les servir. Souligné par les majuscules, leur caractère supérieur est tel que l'artiste doit se sacrifier à son œuvre. Dès lors, l'écriture du moi dépend également de cette esthétique puisque l'écrivain y illustre son moi profond – le dévoilement de sa vérité passe avant son moi extérieur et explique la construction de son être. La valeur de ce qu'il veut transmettre par son œuvre est finalement si grande que le récit de sa personne y est aussi dévoué. Ce qu'il dévoile dans l'écriture du moi est ainsi la part artistique de son être, qui dirige sa vie comme son œuvre. Selon Peter Schnyder, il s'agit d'une sensibilité innée et affûtée grâce à la lecture.

Autant dire que la lecture [...] l'a aidé à clarifier sa vision, qui devient, très vite, une vision artistique du monde. Lecteur passionné et impressionnable, extrêmement sensible et curieux, Gide ne voit pas seulement dans ses lectures un enrichissement culturel ou un moyen de libération morale. Le livre est, pour lui, une référence essentielle, primordiale, vitale⁵⁹.

Elle-même formée par la lecture, sa vision artistique est à l'origine de sa création et lui confère sa valeur. En ce sens, l'écriture du moi gidien, d'un être qui évolue autant par la lecture que par l'écriture, entre en résonance avec un réseau de textes où s'exprime le moi profond d'autres auteurs.

Le personnage de l'écrivain

À partir de son moi profond, l'artiste produit des œuvres dans lesquelles il fait entrer les possibilités inaccomplies de son être, qu'il s'agisse de créations fictionnelles ou plus

⁵⁸ *Le Traité du Narcisse*, in *Romans : récits et soties, œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 8-9.

⁵⁹ Peter Schnyder, *Pré-textes : André Gide et la tentation de la critique*, Paris, Intertextes, coll. « Horizons », 1988, rééd. Paris, Harmattan, 2001, p. 23.

autobiographiques. Ainsi, en explorant cette partie latente de l'écrivain, l'écriture du moi paraît actualiser le *topos* littéraire du champ des possibles offert par le roman. Mentionnée par Gide lui-même à propos des *Faux-Monnayeurs*, cette considération est garante de la valeur d'une œuvre et pourrait s'appliquer similairement à l'écriture du moi.

Il est rare qu'un auteur qui s'expose dans un roman, fasse de lui un individu ressemblant, je veux dire vivant... Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible ; le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le génie du roman fait vivre le possible ; il ne fait pas revivre le réel⁶⁰.

Par le recours à une citation de Thibaudet, Gide inscrit son roman dans ce *topos* littéraire. Dans une logique d'opposition similaire à celle de Gide, le critique distingue le romancier « authentique » du « factice » par l'exploration des possibles inaccomplis réalisée par le premier. La supériorité du « possible » par rapport au « réel » rappelle par ailleurs la valeur associée au moi profond. Dans la mesure où l'écriture du moi a d'abord pour objet ce moi profond, elle ferait aussi partie des lieux où s'accomplissent les « directions infinies » de la vie de l'écrivain, devenant en quelque sorte le personnage d'un récit.

Grâce à ces possibles de la littérature, Gide met au jour la complexité de son être qui ne peut advenir dans le monde réel. Pierre Masson écrit ainsi que « l'écriture [est] finalement pour lui la seule façon de ne pas rester paralysé par ses contradictions, et de construire sa vie en l'écrivant⁶¹ ». Non seulement il ne peut s'accomplir autrement que par la création, mais elle lui est également essentielle en ce qu'elle constitue l'espace où il peut vivre pleinement. C'est dans ce rapport particulier à l'écriture de soi que Gide se réalise en tant qu'homme et manifeste son identité complexe. Les *Mémoires* et le *Journal* lui permettent, en effet, de faire figurer la richesse d'un moi singulier qui fera la valeur de ces textes. À cet égard, il semble que la fidélité du portrait du moi profond soit ce qui touche le lecteur, reconnaissant en lui-même une part latente de son moi qu'il peine à saisir. La représentation du moi gidien, bien que propre à l'auteur, serait donc en même temps une représentation de l'homme. Daniel Moutote évoque dans son étude sur l'esthétique gidienne la double-face de ce moi qui rend possible une forme d'identification.

⁶⁰ *Journal des faux-monnayeurs*, op. cit., p. 97-98.

⁶¹ Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide : biographies d'un écrivain*, op. cit., p. 338.

Toute œuvre de Gide est à la fois assez particulière pour que chacun puisse s'attacher à elle, et du même coup assez générale, selon lui, pour s'adapter à tous les hommes. Ce que Gide met en œuvre, c'est le Moi, élément premier de l'existence de tous les hommes⁶².

La singularité du moi gidien résonne en fait avec celle ressentie par les hommes, et en particulier les personnes douées d'une sensibilité qui les rend perméables à l'art. Le moi gidien qui s'exprime dans l'ensemble de ses textes se dessine finalement comme un moi profond, assez singulier pour leur conférer une richesse, et assez universel pour la rendre appréhensible. C'est cet équilibre qui garantit la valeur de l'interprétation de son œuvre, à laquelle participe activement le lecteur. Grâce aux possibles de la littérature, Gide peut se représenter sous une forme qu'il juge digne d'intérêt et où son moi apparaîtra dans toute sa complexité, tout en suscitant un effet esthétique et des réflexions chez le lecteur.

La richesse offerte par la littérature donne l'occasion aux écrivains de devenir personnage de leur récit afin de révéler la vérité détenue par leur moi profond. En se construisant un portrait mythifié, Gide rejoint ainsi d'autres auteurs de l'écriture du moi, se signalant comme la forme privilégiée pour traduire la vérité de leur être tout en en faisant bénéficier le lectorat. Finalement, il s'inscrirait dans un héritage littéraire qui consiste à former une image du moi de l'écrivain, détentrice d'une richesse sur le plan esthétique comme celui de l'interprétation.

L'écriture du moi gidien dans le sillage de ses prédécesseurs

En composant un portrait travaillé de sa personne, Gide ne romprait en fait pas avec les codes traditionnels de l'écriture de soi. Au contraire, l'esthétique de la dualité par laquelle il fait figurer son moi entre en résonance avec d'autres œuvres majeures où s'exprime le je construit de leur auteur. À travers son œuvre, et plus particulièrement ses *Mémoires* et son *Journal*, la construction du moi gidien fait écho à celle de ses prédécesseurs, dont Rousseau et Montaigne. D'un côté, sa singularité rappelle celle soulignée par Rousseau dans les *Confessions* ; de l'autre, les variations de son moi sont similaires à celles décrites par Montaigne dans ses *Essais*. Si son esthétique de la dualité est personnelle, elle reprend toutefois des motifs caractéristiques de l'autoportrait des écrivains, par lequel ceux-ci expriment la vérité de leur être. Dans cette idée, l'écriture du moi serait le lieu privilégié pour illustrer la complexité et les contradictions de ces

⁶² Daniel Moutote, *André Gide : esthétique de la création littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 191.

hommes, dont le statut d'artiste confère une richesse à leur moi profond. De même, elle actualise le *topos* du champ des possibles offert par la littérature en ce qu'elle produit un objet intéressant, qui participe à la mythification de la figure de l'écrivain.

L'image que Gide se construit par l'écriture de soi rejoint d'abord celle de Rousseau, qui insiste sur le caractère unique de son être et de son entreprise dans les *Confessions*. Il écrit ainsi en ouverture du Livre I :

1. Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi.

2. Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaud pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu⁶³.

Si son texte est effectivement inédit, il ne sera pas néanmoins inimité, contribuant à la création du genre de l'autobiographie. Rousseau exagère ainsi le contraste entre, d'un côté, sa personne et son œuvre, et, de l'autre, les autres hommes. Pour cela, il se définit en opposition à eux – il se singularise par le pronom tonique « moi » et le pronom personnel « je » associé à la négation. En précisant que son altérité ne consiste pas en une supériorité morale, il connote sa richesse, dont la valeur semble d'abord être artistique : « c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu ». Cette mythification de soi se retrouve similairement dans l'écriture du moi gidien, brossant également le portrait d'un être qui affirme sa différence et en fait le centre de son récit. De plus, les confessions faites par Rousseau, évoquant notamment ses désirs et plaisirs sexuels, sont aussi ce qui pousse Gide à écrire. En résonance avec le plaisir de la fessée ressenti par Rousseau enfant, il fait mention de ses pratiques onanistes dès l'ouverture des Mémoires. Comme l'indique Jean-Michel Wittmann, la révélation de son homosexualité le rapproche de l'entreprise de Rousseau.

[...] en voulant dévoiler son moi secret et révéler la véritable nature de ses inclinations sexuelles, Gide est conduit à raconter « l'histoire la plus secrète de son âme », comme Rousseau⁶⁴.

Non seulement Gide se décrit comme un être différent, mais les confessions de ses Mémoires inscrivent son entreprise autobiographique dans le sillage des *Confessions*. Mettant l'accent sur sa singularité et mythifiant son être, *Si le grain ne meurt* paraît

⁶³ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions. Livres I à VI*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2002, p. 29.

⁶⁴ Jean-Michel Wittmann, « *Si le grain ne meurt* » d'André Gide, *op. cit.*, p. 67.

convoquer l'héritage rousseauiste. L'esthétique par laquelle Gide se décrit, bien que traduisant une vérité personnelle, relèverait premièrement de codes autobiographiques préexistants. La tension créée par ses antagonismes, mise au jour par une esthétique de la dualité, pourrait ainsi être décrite similairement à l'analyse de la contradiction entre la loi et l'oppression opérée par Philippe Lejeune.

La loi est oppression, mais en même temps, elle est amour ; le désir est crime, mais en même temps il est aussi chose légitime et indestructible. Cette explosive contradiction est au cœur de l'idéologie de Rousseau : c'est du moins ce que laisse percevoir l'*autobiographie*. Le moment crucial de rencontre du désir et de la loi, il semble que jamais Rousseau n'ait pu le *dépasser* ; mais il n'y est pas resté bloqué ou fixé, non plus⁶⁵.

La coexistence d'éléments contradictoires est commune aux deux textes ; elle manifeste l'idéologie de leur auteur. Sur le plan esthétique, la figuration simultanée du désir et de la loi, comme de la sensualité et de la religion, produit un effet particulier qui interpelle le lecteur. En ne « dépass[ant] » pas explicitement ce paradoxe, Rousseau préfigurerait dans une certaine mesure l'éthique de l'ambiguïté gidienne puisque son texte présente une association problématique à laquelle il ne donne pas de résolution.

La construction de soi caractéristique des Mémoires reprendrait ainsi des éléments traditionnels de l'autobiographie, liant le texte de Gide aux *Confessions* de Rousseau. En effet, leur esthétique consiste toutes deux en la figuration d'une tension irrésolue, par laquelle ils affirment leur différence. Si le genre autobiographique permet à Gide de produire une image travaillée de son être, sa complexité et son ambivalence sont mieux représentées par le *Journal*. Malgré sa forme, il s'agit d'un texte destiné à être publié, dans lequel il dévoile une part construite de son identité. Par l'association d'écrits réflexifs sur sa vie et son œuvre, son *Journal* fait écho aux *Essais* de Montaigne. Comme lui, il se représente au fil de sa vie selon l'évolution de sa personne.

Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle. Je le prends en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à lui. Je ne peins pas l'être. Je peins le passage [...]. Tant y a, que je me contredis bien à l'aventure, Mais la vérité, comme disait Demades, je ne la contredis point. Si mon âme pouvait prendre pied, je ne m'essayerais pas, je me résoudrais : Elle est toujours en apprentissage, et en épreuve⁶⁶.

Bien que leur genre soit différent, le *Journal* porte sur le même objet que les *Essais* : le moi de l'auteur. En ce sens, ils peuvent être mis en lien par leur écriture sur plusieurs

⁶⁵ Philippe Lejeune, « Le livre I des Confessions », *Le pacte autobiographique*, op. cit., p.159-160.

⁶⁶ Michel de Montaigne, *Essais de Michel de Montaigne. Livre troisième*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 34-35.

décennies, reflétant l'évolution d'un moi « trouble et chancelant ». À la manière dont les décrit Montaigne, les variations de l'être sont une richesse et les contradictions qu'elles entraînent ne doivent pas être considérées comme des défauts. Gide semble ainsi se peindre d'une manière similaire à celle de Montaigne, grâce à laquelle le texte final manifestera une idée plus juste et complète de son moi. Même si Gide revient rarement sur son texte, le mode d'écriture de son *Journal* fait également écho à celui des *Essais* dans le sens où les écrits qui s'y ajoutent progressivement lui permettent, comme les additions de Montaigne, de préciser sa pensée. En s'inscrivant dans cet héritage littéraire, il peut alors exprimer la singularité de son être tout en en faisant bénéficier le lecteur, dans la mesure où le moi représenté possède une part d'universalité. Grâce à l'écriture, Montaigne et Gide ont la possibilité de rendre compte de la complexité des hommes, qui sont des êtres paradoxaux. En donnant à voir la vérité de leur moi profond, ils se rattachent finalement à l'humanité et produisent une œuvre garante d'une forme d'édification.

Dans cette perspective, l'écriture du moi permet à Gide, comme à Rousseau et Montaigne avant lui, de représenter un objet intéressant sur le plan esthétique et auquel le lecteur peut s'identifier afin d'engager une réflexion sur lui-même. La singularité et les variations de l'être, bien qu'exacerbées chez les artistes, concerne un grand nombre de personnes, qui peuvent reconnaître une partie d'eux-mêmes dans ces autoportraits et ainsi mieux appréhender la complexité humaine.

En convoquant cet héritage littéraire, Gide produit ainsi une image de lui travaillée, qui, malgré son éloignement avec la réalité, possède une valeur esthétique, dont l'effet pousse le lecteur à s'interroger sur le fonctionnement de l'être gidien et sur le sien propre. Cette construction du moi gidien n'est donc pas si paradoxale puisque la forme autobiographique implique parfois de mettre l'accent sur certains traits de sa personne, pouvant posséder un intérêt artistique. Le choix de représenter son moi profond, comme Gide le privilégie souvent, implique finalement de trouver une esthétique capable de transmettre efficacement la complexité de l'identité de l'écrivain, intrinsèquement liée à sa pratique artistique. C'est pour cette raison que Gide brosse son portrait à l'aide d'une esthétique de la dualité dans ses *Mémoires* et son *Journal*, qui abordent tous deux sa vie d'écrivain. Cette esthétique lui permet de traduire sa relation particulière à son œuvre, par laquelle il vit premièrement, tout en rendant compte des tensions inhérentes à son être et de ses contradictions qu'il veut rendre visibles toutes à la fois.

PARTIE II

LA DUALITÉ : ESTHÉTIQUE DU MOI GIDIEN

Le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler de mon œuvre sainement⁶⁷.

Les Mémoires et le *Journal* de Gide présentent l'image d'un moi dépeint à travers une esthétique de la dualité. Le caractère construit de cette image s'inscrit dans la vision artistique de Gide selon laquelle « nous devons tous représenter⁶⁸ ». La logique représentative de cette formule tirée de *Si le grain ne meurt* explique l'importance de l'esthétique pour Gide, qui passe avant tout et même avant la personne de l'artiste. Ce dernier est doté d'une mission : celle de transcrire par la création la richesse de sa vérité particulière, d'une vision du monde qui lui est propre et qui découle de la richesse du moi profond évoquée dans la partie précédente. Il développe ce rapport à l'art dans *Le Traité du Narcisse*, qui lui permet de s'inscrire dans un héritage symboliste tout en l'actualisant.

Les Vérités demeurent derrière les Formes — Symboles. Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste. Son seul péché : qu'il se préfère.

Nous vivons pour manifester. Les règles de la morale et de l'esthétique sont les mêmes : toute œuvre qui ne manifeste pas est inutile et par cela même, mauvaise. Tout homme qui ne manifeste pas est inutile et mauvais⁶⁹.

Si l'œuvre des artistes doit être au service d'une vérité⁷⁰, sa valeur est garantie par la manière dont elle est représentée, par sa forme. Selon Gide, le devoir de manifester⁷¹ correspond à l'éthique de l'artiste, et il l'applique d'abord à lui-même. Cependant, comme l'indique Catharine Savage dans son article « Gide's Criticism of Symbolism », son esthétique constitue un dépassement de la vision symboliste par sa prise en compte de la vie et de la richesse de l'individualité de l'écrivain :

This position may be close to the symbolist view in its stress on representation, but it also serves as a transition to a new stage, for it suggests that Gide may turn to a representation of what is real and individual, not what is above life in the world of Platonic ideas and ideal forms⁷².

L'importance de la forme pour Gide ne signifie pas qu'il faut s'y limiter ; il se démarque en cela de la conception de « l'art pour l'art » de Théophile Gautier. C'est sa réalisation de la richesse de chaque homme – et en particulier de chaque artiste – qui le

⁶⁷ *Journal I*, p. 1064 [23 avril 1918].

⁶⁸ *Si le grain ne meurt*, p. 273.

⁶⁹ *Le Traité du Narcisse*, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁰ Comme nous l'avons vu en première partie, cela s'applique aussi à l'autoportrait.

⁷¹ Le verbe « manifester » est synonyme pour Gide de « représenter ».

⁷² Catharine Savage, « Gide's Criticism of Symbolism », *The Modern Language Review*, Octobre 1966, vol.61, n° 4, p. 602. (« Cette position peut sembler proche de la vision symboliste par son accent sur la représentation, mais elle constitue également une transition vers une nouvelle étape, dans la mesure où elle suggère que Gide pourrait se diriger vers une représentation de ce qui est réel et individuel, et non de ce qui se trouve dans la vie supérieure du monde des idées et des formes idéales platoniciennes. » [traduction libre]).

pousse à représenter son individualité et le démarque du courant symboliste. Développée dans *Si le grain ne meurt*, cette idée est centrale dans son esthétique, et il semble que ce soit elle qui motive sa volonté de *manifeste*. L'actualisation de la vision symboliste au service de la vérité propre à l'écrivain apparaît finalement définir l'esthétique des *Mémoires* et du *Journal*. Sans « se préférer à la Vérité⁷³ », il crée un autoportrait en sa faveur, dont la forme se rapproche de l'esthétique symboliste sans pour autant s'y arrêter. Ainsi, la représentation de la vérité du moi gidien produit non seulement un effet esthétique, elle propose également une richesse interprétative au-delà du domaine de l'art, puisque son objet possède un caractère à la fois personnel et universel, invitant à des questionnements sur la nature humaine.

C'est dans cette vision de l'esthétique, héritée du symbolisme, que s'inscrit la dualité par laquelle Gide décrit son moi. Au service de la vérité de son être, l'esthétique de la dualité lui donne la possibilité de formuler de manière intelligible sa singularité et les tensions qui le caractérisent. Si elle n'est pas clairement exposée par Gide, cette esthétique peut être définie à l'aide de ses analyses de l'œuvre de Dostoïevski, dont il dit qu'il « ne [lui] est souvent ici qu'un prétexte pour exprimer [s]es propres pensées⁷⁴ ». Ainsi, l'inconséquence des personnages dostoïevskiens fait écho à celle de Gide, qui se décrit d'une manière similaire en soulignant ce que cette identité paradoxale a d'humain.

En regard de cela, que nous présente Dostoïevski ? Des personnages qui, sans aucun souci de demeurer conséquents avec eux-mêmes, cèdent complaisamment à toutes les contradictions, toutes les négations dont leur nature propre est capable. Il semble que ce soit là ce qui intéresse le plus Dostoïevski : l'inconséquence. Bien loin de la cacher, il la fait sans cesse ressortir ; il l'éclaire.

Il y a sans doute chez lui beaucoup d'inexpliqué. Je ne crois pas qu'il y ait beaucoup d'inexplicable, dès que nous admettons dans l'homme, ainsi que Dostoïevski nous y invite, la cohabitation de sentiments contradictoires. Cette cohabitation paraît souvent chez Dostoïevski d'autant plus paradoxale que les sentiments de ses personnages sont poussés à bout, exagérés jusqu'à l'absurde⁷⁵.

Gide insiste sur le penchant à la contradiction, que les personnages cultivent et que le romancier souligne. Similairement à Dostoïevski, il met l'accent sur les contradictions de son être lorsqu'il se dessine. S'il admet que la « cohabitation des sentiments contradictoires » n'est pas si rare chez les hommes, il explique son caractère déstabilisant par l'exagération de ces sentiments « jusqu'à l'absurde ». Par l'intermédiaire de Dostoïevski, Gide dévoile les fondements de son esthétique, qui accentue ses

⁷³ *Le Traité du Narcisse, op. cit.*, p. 8.

⁷⁴ « Dostoïevski, VI », *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 651.

⁷⁵ « Dostoïevski, III », *ibid.*, p. 601.

antagonismes afin de créer une tension, une dualité apparente. Il emploie d'ailleurs le terme « dualité » pour décrire les personnages dostoïevskiens :

Nous avons constaté dans notre dernière causerie l'inquiétante dualité qui animait et écartelait la plupart des personnages de Dostoïevski, cette dualité qui fait dire à l'ami de Raskolnikov, parlant du héros de *Crime et châtiment* :

On dirait vraiment qu'il y a en lui deux caractères opposés qui se manifestent tour à tour.

Et si ces caractères ne se manifestaient jamais que tour à tour, tout irait encore bien, mais nous avons vu qu'il leur arrivait souvent de se manifester simultanément. Nous avons vu comment chacune de ces vellétés contradictoires s'épuise et pour ainsi dire se déconcerte, se décontenance par son expression même et par sa manifestation, pour laisser place précisément à la vellété contraire ; et jamais le héros n'est plus près de l'amour que lorsqu'il vient d'exagérer sa haine, et jamais plus près de la haine que lorsqu'il vient d'exagérer son amour⁷⁶.

Cette dualité peut également définir ses textes autobiographiques, qui en affichent plusieurs niveaux à travers des oppositions aussi bien successives – « tour à tour » – que simultanées. Le caractère des personnages, et du moi gidien, se complexifient ainsi, produisant des contradictions poussées à l'extrême. Les limites poreuses entre amour et haine en sont l'exemple donné par Gide, qui éclaire cette esthétique de la dualité en en faisant usage : il emploie à cet effet un parallélisme de construction, dans lequel il associe dans un sens puis dans l'autre ces sentiments antithétiques.

L'esthétique de la dualité permet donc à Gide de manifester artistiquement la vérité de son être, dont l'effet est assuré par la forme, qui interpelle le lecteur et l'invite à la réflexion. Elle se présente comme le moyen de traduire à la fois la singularité de son être et les contradictions qui le définissent. Grâce à cette esthétique, il fait figurer ses tensions internes et sa tentative d'embrasser simultanément ses antagonismes. Si elle est la forme adaptée pour traduire le moi gidien, l'esthétique de la dualité apparaît enfin pouvoir réaliser son harmonie paradoxale par l'écriture.

Finalement, l'explication de sa « formule » capable de « résumer [son] œuvre future en une seule phrase, en un mot⁷⁷ », donnée au chapitre X de *Si le grain ne meurt*, expose clairement la vision qu'il découvre à cette époque. La réalisation de la richesse de l'individualité, qui précise la formule « nous devons tous représenter », semble être à l'origine de l'esthétique de la dualité en ce qu'elle associe singularité de l'être et contradictions internes.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 604.

⁷⁷ *Si le grain ne meurt*, p. 273.

Je n'admettais plus que morales particulières et présentant parfois des impératifs opposés. Je me persuadais que chaque être, ou tout au moins : que chaque élu, avait à jouer un rôle sur la terre, le sien précisément, et qui ne ressemblait à nul autre ; de sorte que tout effort pour se soumettre à une règle commune devenait à mes yeux trahison ; oui, trahison, et que j'assimilais à ce grand péché contre l'Esprit « qui ne serait point pardonné », par quoi l'être particulier perdait sa signification précise, irremplaçable, sa « saveur » qui ne pouvait lui être rendue. [...]

Au vrai, j'étais grisé par la diversité de la vie, qui commençait à m'apparaître, et par ma propre diversité⁷⁸...

Le caractère unique de chaque artiste est souligné par l'adjectif « particulier », employé à deux reprises, ou encore le polyptote (« précisément » ; « précise »). Il rend compte des deux types d'opposition qui caractérisent son esthétique – opposition aux autres et oppositions en soi-même ; par la reprise du même terme, « [s]a propre diversité » s'ajoute ainsi à « la diversité de la vie ». C'est en effet la singularité du moi gidien et ses paradoxes qu'il décrit de manière composée et souvent accentuée dans ses textes. Si les *Mémoires* et le *Journal* témoignent chacun d'une esthétique propre, ils présentent des formes de dualité similaires qui construisent une image particulière de Gide. Nous nous intéresserons d'abord au motif de dualité opposant le moi gidien à autrui, afin d'analyser ensuite les motifs caractéristiques d'une division de son être, pour expliquer enfin les tensions créées par cette esthétique, cherchant à mettre au jour une harmonie paradoxale.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 274.

Chapitre premier : La singularité du moi gidien

L'esthétique de la dualité permet premièrement de présenter le moi gidien comme un objet singulier, résultant d'influences contradictoires et manifestant des états contrastés. Au sein de chaque texte, les motifs s'additionnent pour créer une image complexe d'un être à la nature double, qui ne se sent « comme aucun de ceux [qu'il a] vus⁷⁹ ». Ainsi, les oppositions simultanées qui définissent son identité apparaissent motiver son évolution – caractérisée par des oppositions successives –, faisant poindre la fatalité de ses antagonismes.

Une double nature

Le moi gidien se singularise d'abord par sa double nature, qu'il met principalement en avant dans *Si le grain ne meurt*. En effet, celle-ci s'explique par sa généalogie et son éducation, ayant formé son être et déterminé certains aspects de sa personnalité. Au-delà de créer en lui une identité complexe, cette double nature semble être soulignée afin d'illustrer le caractère unique de sa personne, annonciateur de sa vocation.

Mes parents avaient pris coutume de passer les vacances d'été dans le Calvados, à La Roque Baignard, cette propriété qui revint à ma mère au décès de ma grand-mère Rondeaux. Les vacances de nouvel an, nous les passions à Rouen dans la famille de ma mère ; celles de Pâques à Uzès, auprès de ma grand-mère paternelle.

Rien de plus différent que ces deux familles ; rien de plus différent que ces deux provinces de France, qui conjuguent en moi leurs contradictoires influences. Souvent, je me suis persuadé que j'avais été contraint à l'œuvre d'art, parce que je ne pouvais réaliser que par elle l'accord de ces éléments trop divers, qui sinon fussent restés à se combattre, ou tout au moins à dialoguer en moi. Sans doute ceux-là seuls sont-ils capables d'affirmations puissantes, que pousse en un seul sens l'élan de leur hérédité. Au contraire, les produits de croisement en qui coexistent et grandissent, en se neutralisant, des exigences opposées, c'est parmi eux, je crois, que se recrutent les arbitres et les artistes. Je me trompe fort si les exemples ne me donnent raison⁸⁰.

Au premier chapitre de ses Mémoires, Gide présente les lieux de ses vacances en famille qui ont contribué à déterminer son identité. Il oppose ainsi ses parents par leur origine géographique – l'écriture transmettant la coexistence de ces influences variées en lui. La construction de la deuxième phrase en témoigne puisqu'elle met en parallèle, à la fois, les vacances à Rouen et celles à Uzès, et les branches maternelle et paternelle, grâce au point-virgule. De même, l'esthétique de la dualité apparaît à travers la double comparaison opposant ses deux origines : « rien de plus différent que ces deux [...] ». Il

⁷⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions. Livres I à VI, op. cit.*, p. 29.

⁸⁰ *Si le grain ne meurt*, p. 21.

insiste sur leur incompatibilité par des adjectifs tels que « différent », « contradictoires », « divers », et « opposées ». À partir de cette contradiction première en lui, il annonce sa future vocation grâce à l'impression de fatalité, liant identité complexe et nécessité de l'art. Cette fatalité est soulignée par la contrainte affichée, associée au caractère restrictif de la locution « ne [...] que » et de l'adjectif « seuls ». En outre, il inscrit son exemple dans une réflexion plus générale qui ajoute au caractère prédéfini de sa vocation artistique. Par l'usage de modalisateurs (« sans doute » ; « je crois ») et par l'apparente humilité de sa remarque finale, lui permettant de nuancer ses propos, Gide leur confère davantage de substance, dans la mesure où ce qu'il expose comme des suppositions se réalisera dans la suite des Mémoires et par l'écriture même de ces derniers.

Il développe le motif de cette double nature au chapitre II de *Si le grain ne meurt*, dans lequel il fait le récit de ses vacances à Uzès. Ce dernier s'ouvre sur une opposition entre sa mère et le milieu de son père qu'il décrit comme un « dépaysement⁸¹ ». L'analyse de sa généalogie lui permet de manifester le caractère nécessaire de sa nature, car l'identité de ses ascendants est prédéterminée par des critères extérieurs, et détermine elle-même l'identité de Gide. Semblablement à la fatalité de sa vocation, il met l'accent sur la nature, dont l'influence agit à la manière d'un déterminisme sociologique ; ce dont témoigne la remarque ultérieure : « je ne savais pas encore à quel point le natif l'emporte sur l'acquis⁸² ». Gide présente ainsi la définition du comportement de son grand-père par le milieu dans lequel celui-ci évolue.

Certains s'étonneront peut-être qu'aient pu se conserver si tard ces formes incommodes et quasi paléontologiques de l'humanité ; mais la petite ville d'Uzès était conservée tout entière ; des outrances comme celles de mon grand-père n'y faisaient assurément point tache ; tout y était à l'avenant ; tout les expliquait, les motivait, les encourageait au contraire, les faisait sembler naturelles ; et je pense, du reste, qu'on les eût retrouvées à peu près les mêmes dans toute la région cévenole, encore mal ressuyée des cruelles dissensions religieuses qui l'avaient si fort et si longuement tourmentée⁸³.

Ses « outrances » paraissent justifiées car elles sont présentées comme ne relevant pas de sa responsabilité, mais de celle de son milieu, incarné par le substantif « tout ». La généralisation à « toute la région cévenole » accentue cette idée, expliquée par l'influence de la religion protestante. Le caractère excessif du comportement de son grand-père signale finalement la force des pôles qui coexistent en Gide, annonçant les tensions dont

⁸¹ *Ibid.*, p. 37.

⁸² *Ibid.*, p. 191.

⁸³ *Ibid.*, p. 41.

ils sont à l'origine. Par ailleurs, le pôle catholique est préfiguré par l'ascendance de sa famille maternelle qui « avait toute été catholique⁸⁴ » jusqu'à son arrière-grand-père.

Sa nature particulière est moins mentionnée dans son *Journal*, qui revient rarement sur son enfance et ne propose pas, contrairement aux *Mémoires*, une analyse de l'évolution du moi gidien. Il illustre cependant les tensions créées par cette double nature ou celles qui s'opèrent similairement en lui.

Il se passe en mon être intime ce qui se passe pour les « petits pays » : chaque nationalité revendique son droit à l'existence, se révolte contre l'oppression⁸⁵.

La description des paradoxes qui s'expriment en son être convoque ici la dualité de sa nature. En effet, le terme « nationalité » fait écho aux régions normande et cévenole dont sont originaires ses parents.

Au-delà de ses origines, Gide explique la complexité de son identité par son enfance décausée, provoquée en partie par la mort de son père en 1880⁸⁶. Il qualifie sa vie à cette période d'« irrégulière et désencadrée » et évoque une « éducation rompue⁸⁷ » ou encore une « instruction si brisée⁸⁸ ». Si ses parents ont en partie défini son identité, il mentionne d'autres personnes, faisant partie ou non de sa famille, ayant exercé une influence sur la formation de son être. Parfois en contradiction avec son éducation, la participation au récit de ces influences extérieures dessine la complexité de son être tout en annonçant la place qu'occupera l'art dans sa vie. Parmi elles, M. Gueroult, invité lors des séjours en Normandie à La Roque, apparaît avoir eu un effet significatif sur le jeune Gide.

Rien n'était plus bourgeois que le milieu de ma famille, et M. Gueroult, pour n'être rien moins qu'un bohème, était tout de même un artiste, c'est-à-dire qu'il n'était pas « de notre monde » du tout – un musicien, un compositeur, un ami d'autres musiciens plus célèbres, de Gounod par exemple, ou de Stephen Heller, qu'il allait voir à Paris⁸⁹.

En opposant le musicien au monde bourgeois de sa famille, il révèle être attiré par ce qui est différent de son milieu. De plus, ce monde artistique paraît intéressant précisément parce qu'il est encore inconnu. Similairement, le côtoiement de son cousin Albert Démarest est évoqué à plusieurs reprises dans la première partie des *Mémoires*.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁵ *Journal I*, p. 1120 [14 janvier 1919].

⁸⁶ Gide était alors âgé de onze ans.

⁸⁷ *Si le grain ne meurt*, p. 95.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 74.

Par ses liens familiaux avec Gide, il fait figurer au sein du récit la possibilité pour Gide de devenir artiste ; il est, en effet, présenté comme le « seul artiste de la famille⁹⁰ ».

J'avais pour Albert, à cette époque déjà, une espèce d'adoration ; j'ai dit de quelle âme je pouvais boire ses paroles, surtout lorsqu'elles allaient à l'encontre de mon penchant naturel ; c'est aussi qu'il ne s'y opposait que rarement et que je le trouvais d'ordinaire extraordinairement attentif à comprendre de moi précisément ce qui risquait d'être le moins bien compris par ma mère et par le reste de la famille⁹¹.

L'opposition de son cousin à son « penchant naturel » et le plaisir qu'elle lui procure s'ajoute ici à l'opposition qui définit sa nature. Il trouve chez Albert un point commun avec lui, qui est d'être en marge de sa famille. Ainsi, sa singularité résonne avec celle de Gide, et peut être soulignée par l'association des termes sémantiquement antithétiques : « ordinaire » et « extraordinairement ».

Par la description de sa généalogie et de son enfance, Gide justifie la complexité de son identité dans *Si le grain ne meurt*. Il y illustre sa double nature ainsi que les influences contradictoires qui ont forgé son être, expliquant son caractère unique lié à sa vocation artistique.

L'opposition à autrui

Dans ses Mémoires comme dans son *Journal*, l'image de Gide se forme en opposition à autrui. Chaque texte emploie ainsi une esthétique de la dualité illustrant la singularité du moi gidien par le contraste entre les traits qui le définissent et ceux plus courants, caractéristiques de la norme. L'ouverture des Mémoires en est exemplaire car, après s'être inscrite en apparence dans la tradition mémorialiste par son classicisme – « Je naquis le 22 novembre 1869 » –, elle glisse rapidement dans l'évocation du souvenir de ses « mauvaises habitudes » liées à sa découverte du plaisir sensuel.

Je naquis le 22 novembre 1869. Mes parents occupaient alors, rue de Médicis, un appartement au quatrième ou cinquième étage, qu'ils quittèrent quelques années plus tard, et dont je n'ai pas gardé souvenir. Je revois pourtant le balcon ; ou plutôt ce qu'on voyait du balcon : la place à vol d'oiseau et le jet d'eau de son bassin – ou, plus précisément encore, je revois les dragons de papier, découpés par mon père, que nous lancions du haut de ce balcon, et qu'emportait le vent, par-dessus le bassin de la place, jusqu'au jardin du Luxembourg où les hautes branches des marronniers les accrochaient.

Je revois aussi une assez grande table, celle de la salle à manger sans doute, recouverte d'un tapis bas tombant ; au-dessous de quoi je me glissais avec le fils de la concierge, un bambin de mon âge qui venait parfois me retrouver.

- Qu'est-ce que vous fabriquez là-dessous ? criait ma bonne.
- Rien. Nous jouons.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁹¹ *Ibid.*, p. 135.

Et l'on agitait bruyamment quelques jouets qu'on avait emportés pour la frime. En vérité nous nous amusions autrement : l'un près de l'autre, mais non l'un avec l'autre pourtant, nous avions ce que j'ai su plus tard qu'on appelait « de mauvaises habitudes »⁹².

Sa vision subjective entre en contraste avec les faits objectifs de sa naissance : « *Je* revois *pourtant* le balcon ». Son point de vue est souligné par la reprise du verbe de perception « je revois », permettant d'exprimer sa sensibilité par l'évocation détaillée du souvenir des « dragons de papier », puis employé une troisième fois afin d'introduire la description de ses « mauvaises habitudes ». En plus d'être qualifiées d'immorales par l'adjectif « mauvaises », ces habitudes onanistes sont définies en opposition aux jeux des autres enfants, ce dont rend compte l'adverbe « autrement ». D'emblée, la présentation de Gide enfant le singularise par l'accent sur sa sensibilité et l'immoralité de la masturbation pratiquée en public. Il met en avant la dimension exceptionnelle de son caractère, qu'il associe à des valeurs négatives.

À cet âge innocent où l'on voudrait que toute l'âme ne soit que transparence, tendresse et pureté, je ne revois en moi qu'ombre, laideur, sournoiserie.

On m'emmenait au Luxembourg ; mais je me refusais à jouer avec les autres enfants ; je restais à l'écart, maussadement, près de ma bonne ; je considérais les jeux des autres enfants. Ils faisaient, à l'aide de seaux, des rangées de jolis pâtés de sable... Soudain, à un moment que ma bonne tournait la tête, je m'élançais et piétinais tous les pâtés⁹³.

Gide s'oppose à ce qui est attendu et considéré comme normal, représenté par l'indéfini à valeur générale « on », contrastant avec le « je ». Par la reprise de l'association ternaire puis par la conjonction de coordination « mais », il met en parallèle sa nature et son comportement avec cette normalité. Il oppose ainsi sa personne spatialement – « à l'écart » – ainsi que par son goût personnel, jugeant apparemment de manière négative les jeux des enfants : « *je considérais* les jeux des *autres* enfants ». Enfin, il fait preuve de sadisme en détruisant leurs pâtés de sable sans raison apparente, ce que confirme la scène suivante où Gide mord l'épaule de sa cousine : « au lieu de poser mes lèvres sur la joue qu'elle me tendait, fasciné par l'épaule éblouissante, j'y allai d'un grand coup de dents. » Ce récit surprenant présente à nouveau une opposition avec l'attendu – « au lieu de » – à laquelle s'ajoute la substitution de la joue destinée à être embrassée, de la norme de politesse, remplacée par l'épaule mordue, par un acte violent mêlé à une forme de sensualité.

⁹² *Ibid.*, p. 9-10.

⁹³ *Ibid.*, p. 10.

L'ouverture de *Si le grain ne meurt*, s'étalant sur les cinq premières pages, présente de manière ostentatoire tout ce qui chez Gide enfant contraste avec les mœurs et la morale, ainsi que le comportement considéré normal d'un enfant. Elle met en place son opposition aux autres, d'abord enfants puis adultes. Cela se retrouve notamment dans la comparaison inscrite dans un parallélisme : « *Leurs jeux étaient bruyants* autant que les *miens* eussent été *calmes* et *je* me sentais *pacifique* autant qu'*ils* se montraient *belliqueux*⁹⁴. » Cette mise à l'écart associe le moi gidien à des êtres qui, comme lui, sont différents, à la manière de son cousin Albert, ou encore de sa cousine Emmanuèle et de certains de ses camarades. En effet, le comportement d'Emmanuèle contraste avec celui de ses autres cousines : « Elle ne se mêlait plus à nos jeux sitôt qu'ils cessaient d'être « honnêtes » et même dès qu'ils devenaient bruyants⁹⁵. » Elle se distingue ici des autres enfants par la maturité de ses valeurs, inattendue à son âge. Le récit met au jour un enfant singulier, cherchant à ne se lier qu'à des êtres qui, comme lui, sortent de l'ordinaire. Gide écrit ainsi à propos d'un camarade russe, qui inspire le personnage de Boris dans *Les Faux-Monnayeurs* :

Il était peu considéré par les copains et participait rarement à leurs jeux ; pour moi, dès qu'il me regardait, je me sentais honteux de m'amuser avec les autres, et je me souviens de certaines récréations où, surprenant tout à coup son regard, je quittais tout net la partie pour venir auprès de lui. On s'en moquait. J'aurais voulu qu'on l'attaquât, pour avoir à le défendre⁹⁶.

Comme Gide, ce dernier est placé à l'écart ; il est également associé à un second motif d'opposition, dans la mesure où Gide est bien plus intéressé par lui que par ses autres camarades. La différence qui les caractérise tous deux les associe, poussant Gide à vouloir le défendre. Cette empathie se retrouve aussi dans l'ouverture des *Mémoires*, et est d'autant plus surprenante qu'elle est décrite seulement trois pages après les deux scènes de sadisme. En effet, lorsque Gide y apprend que son seul ami, Mouton, devient aveugle, il se met à pleurer et tente de se mettre dans des conditions similaires à une personne aveugle pour « [s']efforcer de ressentir ce que Mouton devait éprouver⁹⁷ ». Son empathie extrême contraste avec la violence des deux scènes de sadisme et achève de qualifier l'enfant d'exceptionnel, n'entrant dans aucune case prédéfinie.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 107 ; nous soulignons la mise en parallèle des pronoms marquant la troisième personne du pluriel et la première personne du singulier, ainsi que les qualificatifs qui leurs sont associés.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 83-84.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 14.

Développée dans les Mémoires, la singularité du moi gidien a des conséquences sur son rapport aux autres qui sont exposées dans son *Journal*. Elle entraîne notamment une impression d'être incompris, que confirme la mention de l'opinion des critiques littéraires à son égard :

Depuis quatre mois que je suis réabonné au *Courrier de la presse*, je ne reçois que des éreintements. C'est à croire que je les paie. Un critique espagnol, évidemment bien renseigné, va jusqu'à parler de ma sécheresse de cœur et de mon avarice. L'article est, du reste, assez drôle ; mais quelle caricature il trace de moi⁹⁸ !

La négativité de ces critiques est illustrée par la locution restrictive « ne [...] que », et semble surtout mettre en cause les valeurs morales de l'écrivain. Si elles sont dirigées contre sa personne, ces remarques peuvent aussi concerner son œuvre, qualifiée par un autre critique de « scandale intellectuel et moral le plus impuni du siècle⁹⁹ ». Son sentiment d'être incompris transparaît par le terme « caricature », indiquant le manque de finesse de l'analyse, ou encore par l'évocation de Rousseau, dont la valeur de l'œuvre se trouve dans sa singularité :

C'est surtout en lisant Voltaire qu'on comprend l'importance de Rousseau. Voltaire exprime avec beaucoup de grâce et de finesse ce qu'on n'avait peut-être pas grand besoin de lui pour sentir. Sa fameuse lettre à Rousseau demeure une merveille d'affectueux enjouement, de bonne grâce et d'aménité dans la critique la plus juste. Il a raison ; mais Rousseau a bien autre chose, et de plus important que la raison, et que Voltaire ne saisit pas¹⁰⁰.

Gide définit Rousseau en opposition à Voltaire qui, malgré ses qualités, ne semble pas doué d'une vision qui lui est propre. Ce qui compose la richesse de l'œuvre de Rousseau est justement son caractère unique, cet « autre chose ». Décrit comme « plus important que la raison », ce supplément résonne avec la vérité du moi profond de l'artiste, qui est intéressant en raison de sa particularité. Ainsi, Gide place Rousseau, et lui-même par son intermédiaire, en opposition à autrui, y compris au sein d'un cercle intellectuel. À travers cette remarque subtilement élogieuse à propos de l'écrivain, Gide confirme finalement son attachement à la singularité, qu'il semble rechercher chez ceux – et en particulier les artistes et penseurs – qui exercent par leur création une influence sur son être, afin de cultiver la sienne propre.

Au-delà de la mise à l'écart de Gide et de l'accent sur les événements insolites de son enfance, l'ouverture des Mémoires dévoile également sa sensibilité par le fort intérêt

⁹⁸ *Journal I*, p. 1140 [29 novembre 1921].

⁹⁹ *Ibid.*, p. 1147 [15 décembre 1921].

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 1223 [5 juillet 1923].

de l'enfant pour le kaléidoscope, lui offrant un spectacle visuel en contraste avec la banalité de son quotidien¹⁰¹. La manière dont il aborde ce jeu le place également en contraste avec autrui, puisque l'enfant, à la différence de ses cousines qui « secouaient à chaque fois l'appareil afin d'y contempler un changement total », « tournai[t] le kaléidoscope doucement, doucement, admirant la lente modification de la rosace¹⁰². » De plus, il dépasse l'expérience qui lui est proposée en remplaçant « les petits morceaux de verre par les objets les plus bizarres : un bec de plume, une aile de mouche, un bout d'allumette, un brin d'herbe¹⁰³ ». Son goût pour ce jeu dénote sa volonté de rechercher ce qui sort de l'ordinaire et qui l'intéresse précisément pour sa différence.

De manière générale, la première partie des Mémoires brosse le portrait d'un enfant différent, dont les caractéristiques annoncent la recherche par Gide de son propre modèle d'existence décrit dans la seconde partie, ainsi qu'un rapport particulier à lui-même et au monde, dont il rend compte dans son *Journal*. En opposition à autrui, la solitude de l'enfant est courante ; elle est favorisée par son comportement et par la fragilité de sa santé. Il est notamment renvoyé de l'École alsacienne à cause de ses « mauvaises habitudes » et est régulièrement malade, ou fait parfois semblant de l'être pour échapper à l'école. Les rares personnes qu'il fréquente témoignent d'une sensibilité semblable à la sienne, qui est généralement associée à une pratique artistique, préfigurant le dévoilement de sa vocation. Les éléments connotant cette élection sont nombreux, mais la description de la campagne cévenole en est un exemple particulièrement intéressant.

J'aimais passionnément la campagne aux environs d'Uzès, la vallée de la Fontaine d'Eure et, par-dessus tout, la garrigue. Les premières années, Marie, ma bonne, accompagnait mes promenades. Je l'entraînais sur le « mont Sarbonnet », un petit mamelon calcaire, au sortir de la ville, où il était si amusant de trouver, sur les grandes euphorbes au suc blanc, de ces chenilles de sphinx qui ont l'air d'un turban défait et qui portent une espèce de corne sur le derrière ; ou, sur les fenouils à l'ombre des pins, ces autres chenilles, celles du *machaon*, ou du *flambé* qui, dès qu'on les asticotait, faisaient surgir, au-dessus de leur nuque, une sorte de trompe fourchue très odorante et de couleur inattendue. En continuant la route qui contourne le Sarbonnet, on gagnait les prés verdoyants que baigne la Fontaine d'Eure. Les plus mouillés d'entre eux s'émaillaient au printemps de ces gracieux narcisses blancs dits « du poète », qu'on appelle là-bas des *courbadonnes*. Aucun Uzétien ne songeait à les cueillir, ni ne se serait dérangé pour les voir ; de sorte que, dans ces prés toujours solitaires, il y en avait une extraordinaire profusion ; l'air en était embaumé loin à la ronde ; certains penchaient leur

¹⁰¹ Le kaléidoscope lui offre une autre manière de voir le monde, comme le souligne Schopenhauer : « chaque tour nous présente une configuration nouvelle, et cependant ce sont, à dire vrai, les mêmes éléments qui passent toujours sous nos yeux ». (Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Tome troisième, Paris, Félix Alcan, 1890, p. 289) La réalité ne change pas, mais le regard porté sur elle – offert par le kaléidoscope, en écho à la vision singulière du jeune Gide – est différent.

¹⁰² *Si le grain ne meurt*, p. 13.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 13.

face au-dessus de l'eau, comme dans la fable que l'on m'avait apprise, et je ne voulais pas les cueillir, d'autres disparaissaient à demi dans l'herbe épaisse ; mais le plus souvent, haut dressé sur sa tige, parmi le sombre gazon, chacun brillait comme une étoile¹⁰⁴.

De manière très sensible, Gide rend compte de son plaisir de la nature, dont il détaille minutieusement la faune et la flore. Il décrit poétiquement son expérience en employant un vocabulaire précis qui met l'accent sur les sens – les couleurs, les ombres, les odeurs –, ou encore par le recours à une comparaison : « qui ont l'air d'un turban défait ». L'évocation des narcisses blancs dénote clairement la vocation poétique, tandis que leur appellation régionale – « *courbadonnes* » – ajoute à la singularité de son identité. En mentionnant le fait qu'« aucun Uzétien [...] ne se serait dérangé pour les voir », Gide s'oppose à nouveau aux autres. S'il ne semble pas encore prêt à embrasser sa vocation, il manifeste la sensibilité de son souvenir par la poésie du clair-obscur, caractéristique de son esthétique de la dualité : « parmi le sombre gazon, chacun brillait comme une étoile ».

Le récit des Mémoires décrit ainsi son élection artistique, mais aussi sensuelle, qui éclaire la nécessité d'écrire et l'évidence de l'homosexualité. Le lien entre ces deux révélations est illustré par Jean-Michel Wittmann.

En définissant la « seconde réalité » comme « je ne sais quoi d'autre, à côté du réel, du quotidien, de l'avoué » (p. 27), il lie les deux projets indissociables : l'aveu de l'homosexualité, c'est-à-dire de sa vraie nature, masquée jusqu'ici par le sens de la décence bourgeoise, l'accès à la création littéraire par laquelle l'artiste découvre et convie à découvrir la « vraie vie ». Et comme l'homosexualité est la marque même de sa différence, de son élection, l'aveu pourra se confondre avec le récit de sa vocation littéraire¹⁰⁵.

Gide oppose le monde réel, la première couche de la réalité, à « *une seconde réalité*¹⁰⁶ ». Il semble en fait être attiré par ce qui est différent parce qu'il ne trouve pas de modèle qui lui correspondrait dans son quotidien. Il cherche à dépasser, d'un côté, les mœurs du monde bourgeois et, de l'autre, la réalité qui se présente à lui et qui lui paraît insuffisante. Les découvertes qu'il fait sur lui-même peuvent donc être exposées simultanément, puisque, comme son élection artistique, sa sexualité l'affranchit de la norme. L'ensemble des éléments qui le singularise induit finalement un rapport particulier au monde, qu'il traduit dans son *Journal*. S'il aspire à vivre dans une seconde réalité, la première lui paraît, de ce fait, irréaliste, comme si l'importance d'un monde plus profond tendait à réduire sa prise en compte du monde réel.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 51-52.

¹⁰⁵ Jean-Michel Wittmann, « *Si le grain ne meurt* » d'André Gide, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁶ *Si le grain ne meurt*, p. 27.

Ce n'est pas que la sensation précisément s'affaiblisse ; non, mais, par une sorte de transposition, il semble qu'elle ne me concerne plus directement. Je suis comme si j'étais déjà mort depuis longtemps ; comme si ce n'était déjà plus de moi qu'il s'agit. Et tenez... surtout il me semble que rien plus de ce que je fais et de ce que je ressens n'entraîne ma responsabilité morale. Oui, c'est cela. Je suis déjà mort, et ce que je vis à présent c'est une espèce de supplément sans importance et qui *n'engage à rien*.

X., qui voulait se suicider, en arrive parfois à se demander, si, en réalité, il ne l'a pas déjà fait¹⁰⁷.

Son impression de ne plus exister dans le monde réel se conjugue avec une irresponsabilité morale. En se décrivant comme mort, il s'oppose aux vivants auxquels il est censé appartenir, ainsi qu'à sa propre réalité. Il témoigne d'un rapport différent au monde, qui n'exercerait aucune influence sur ce dernier. De plus, il exprime sa confusion entre ses impressions et suppositions et les faits. Il tempère d'abord sa vision par l'usage du verbe « sembler » et la locution « comme si », pour ensuite présenter son impression comme un fait à l'aide du présent de vérité générale, précédé par l'affirmation « oui, c'est cela ». La possibilité que ce qu'il suppose soit vrai est enfin présentée par la locution « en réalité » associée au questionnement de X. Gide décrit également plusieurs événements qui confirment son sentiment d'irréalité, comme un accident de voiture dont il ne s'est « pas aperçu tout aussitôt [...], absorbé [qu'il] étai[t] dans une lecture¹⁰⁸ » :

Je crois que cela vient plutôt d'un certain *sens de la réalité*, qui me manque. Je puis être extrêmement sensible au monde extérieur, mais je ne parviens jamais parfaitement à y croire. [...] Ce fut une sorte de brusque révélation sur moi-même. Je ne ressentais pas la moindre émotion ; simplement j'étais extraordinairement intéressé (*amusé* serait plus exact), très apte du reste à parer, capable de réflexes appropriés, etc. Mais assistant à tout cela comme à un spectacle *en dehors de la réalité*¹⁰⁹.

Il précise ici son état face à la réalité, dont il conçoit l'existence, mais à laquelle il ne réussit pas à croire. Pour cette raison, il ne se sent pas concerné par les événements qui lui arrivent et semble les vivre à la troisième personne, à travers le point de vue du personnage d'un spectacle qui l'intrigue. Gide définit ce rapport au réel en opposition à ce qui serait attendu par la conjonction de coordination « mais », tout en soulignant son caractère extrême par les adjectifs « extraordinaire », et « moindre », associé à la négation. Ainsi, la singularité de son identité va de pair avec un rapport différent au monde, puisque son élection artistique le destine à une réalité supérieure, dont il rend compte dans ses textes. Représentant le moi gidien en opposition à autrui, l'esthétique de la dualité annonce son évolution et l'illustrera par des motifs d'oppositions successives.

¹⁰⁷ *Journal I*, p. 1133-1134 [28 juillet 1921].

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 1270.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 1269-1270 [20 décembre 1924].

L'évolution du moi divisé

Dans ses textes, Gide expose sa nature homosexuelle et artistique comme une fatalité, à laquelle il tente de se soustraire sans toutefois y parvenir. Si les particularités de sa nature semblent surgir sans prévenir dans son *Journal*, d'une manière similaire à celle vécue par l'écrivain, ce dernier accentue le caractère surprenant de ses découvertes dans *Si le grain ne meurt*. En effet, il en appuie le contraste en les présentant comme si aucun indice ne les préfigurait avant leur révélation brusque. Cela se retrouve d'abord à travers la composition en diptyque, doublée de la description d'une renaissance annoncée par le titre des Mémoires, tiré de l'Évangile selon saint Jean.

Si le grain de blé qui est tombé en terre ne meurt, il reste seul ; mais, s'il meurt, il porte beaucoup de fruit. Celui qui aime sa vie la perdra, et celui qui hait sa vie dans ce monde la conservera pour la vie éternelle¹¹⁰.

Par cette parabole, Gide témoigne du rôle de la religion dans son identité tout en signalant une prise de recul vis-à-vis d'elle. En effet, le titre *Si le grain ne meurt* décrit l'évolution de Gide en termes religieux alors même que sa renaissance consiste en un renoncement à ce qui formait son être jusqu'alors. Embrassant son homosexualité et sa pédérastie, ses nouvelles valeurs entrent en conflit avec les valeurs protestantes héritées de son éducation, tandis que son dévouement à l'art semble se substituer à celui qu'il devrait avoir envers Dieu. Sidonie Rivalin-Padiou éclaire la manière dont l'écrivain réinvestit et actualise cette parabole afin de représenter son évolution :

Quant à la conversion que retrace l'œuvre, elle prend appui sur la parabole du grain qui meurt (*Jean*, XII, 24) pour en modifier le sens, substituant à l'opposition entre la vie terrestre et la vie éternelle le contraste entre une enfance sombre et stérile et une maturité placée sous le signe de l'épanouissement sensuel. Construite comme un diptyque, l'œuvre dessine un avant et un après qui paraissent irréconciliables, bien que Gide perçoive dans son enfance les signes dissimulés de sa singularité¹¹¹.

Le motif de la renaissance lui permet d'accentuer l'opposition entre ces deux périodes de sa vie. Les tensions créées par « les signes dissimulés de sa singularité » sont alors à l'origine de ces oppositions successives, manifestant clairement une esthétique de la dualité. Associée à la renaissance, cette dernière apparaît à travers la composition en deux parties, et il est intéressant de préciser que la seconde partie des Mémoires est elle-même scindée en deux chapitres. Dans cette composition en diptyque, la première partie

¹¹⁰ *Jean*, XII, 24.

¹¹¹ Sidonie Rivalin-Padiou, « Confession et autoconstruction dans *Si le grain ne meurt* », in *André Gide et l'écriture de soi*, op. cit., p. 205.

peut être caractérisée par l'obscurité, l'incompréhension et la confusion de l'enfant qui ne vit pas encore, tandis que la seconde se définit par la lumière et une certaine harmonie entre les valeurs et les actions du jeune adulte. Si le doute et les tiraillements ont aussi leur place au sein de la seconde partie, ils ne suffisent pas à tempérer la force de cette nouvelle vie.

Les contrastes que Gide met au jour dans ses Mémoires découlent en fait d'une composition travaillée, qui, au-delà du découpage en parties et chapitres, propose une évolution surprenante – puisque brusque – de l'enfant confus en un être épanoui. La négativité associée à son enfance se retrouve notamment à travers des images assez évocatrices comme l'obscurité, le sommeil ou encore un simple manque d'intelligence. Il mentionne, par exemple, la « stupidité » dont il fit preuve à son arrivée à l'École alsacienne, où il n'a pas compris ce qui était attendu de lui, puis ajoute pour conclure : « Je le répète : je dormais encore ; j'étais pareil à ce qui n'est pas encore né¹¹². » Par l'adverbe « encore », il décrit son état d'antan en opposition à sa renaissance, qui a déjà eu lieu au moment où il en fait le récit. De même, il évoque avec honte son goût pour les chansons vulgaires de Constance, la couturière de sa mère :

Cependant mon esprit désespérément restait clos. En vain cherché-je dans ce passé quelque lueur qui pût permettre d'espérer quoi que ce fût de l'enfant obtus que j'étais. Autour de moi, en moi, rien que ténèbres¹¹³.

À nouveau, il souligne la négativité de ses caractéristiques d'alors en contraste avec son évolution future. Les manquements de son esprit sont dépeints par sa clôture et son manque de finesse – « obtus » –, tandis que l'importance des « ténèbres », ne laissant aucune possibilité de lumière par la restriction « rien que », illustre de façon imagée son défaut d'intelligence. Grâce au récit rétrospectif, Gide peut accentuer les défauts de son enfance pour mieux faire ressortir la richesse de ses découvertes. Il joue également de la posture de l'autobiographe dans le même but lorsqu'il prétend que presque rien ne préfigurait dans son enfance ce qu'il deviendrait par la suite. Il en témoigne ici par l'adverbe « désespérément » et par sa recherche apparemment infructueuse d'indices qui annonceraient un changement : « en vain cherché-je ». Cette schématisation des

¹¹² *Si le grain ne meurt*, p. 64.

¹¹³ *Ibid.*, p. 62-63.

oppositions en lui est d'ailleurs avouée dans le *Journal*, où elle est évoquée par le peintre Jacques Raverat :

Peut-être pourtant Jacques Raverat est-il dans le vrai quand il me dit (il est venu hier de Montivilliers) que mon récit, souvent, pour vouloir être clair, simplifie un peu trop mes gestes, ou du moins les ressorts de ceux-ci — et qu'il en va comme pour chacun de mes livres qui, chacun pris à part, fausse ma figure. « Il faudrait, me disait-il fort justement, pour avoir de vous une peinture un peu ressemblante, pouvoir les lire tous à la fois. Dès qu'on vous connaît bien, on comprend que tous les états que, par souci d'art, vous peignez comme successifs peuvent être chez vous simultanés ; et c'est précisément cela que les récits de vos *Mémoires* ne font pas sentir. »¹¹⁴

Si Gide a pu retravailler son récit entre la date de cette entrée (5 octobre 1920) et la publication de ses *Mémoires* en 1926, cette critique paraît tout de même pouvoir s'appliquer à leur version finale. Jacques Raverat relève la simplification des états de Gide, qu'il vivrait en réalité simultanément ; sa remarque souligne le travail de composition des *Mémoires*, tout en manifestant la possibilité d'oppositions simultanées¹¹⁵, qui y ont aussi leur place, malgré leur plus grande rareté. En ce sens, le *Journal* permet d'éclairer l'esthétique de la dualité de *Si le grain ne meurt* et en fait preuve tout en même temps. De la même manière que l'évolution de l'enfant en jeune adulte épanoui, il se définit à 47 ans en contraste avec le moi de sa jeunesse :

Je me repose avec Keats, reprenant ses lettres avec infiniment de joie : *Better be imprudent moveables than prudent fixtures* (*Lettres*, II, p. 80).

Jamais je n'ai moins aspiré au repos. Jamais je ne me suis senti plus soulevé par cet excès des passions dont Bossuet fait l'apanage de la jeunesse, dans cet admirable *Panegyrique de saint Bernard* que je relisais ce matin. L'âge ne parvient pas à vider ni la volupté de son attrait, ni le monde entier, de son charme. Au contraire, j'avais le dégoût plus facile, à vingt ans, et j'étais moins content de la vie. J'embrassais d'une étreinte plus timide ; je respirais moins fort, et je me sentais moins aimé. Peut-être aussi que je me souhaitais mélancolique ; je n'avais pas encore compris la supérieure beauté du bonheur¹¹⁶.

Cette opposition est soulignée par l'anaphore en « jamais », et est associée à une caractérisation paradoxale, dans la mesure où Gide se sent plus jeune à son âge que lors de sa jeunesse. Grâce à la mise en parallèle – « au contraire » –, il confère une valeur supérieure à son état actuel, présenté en comparaison à ses vingt ans par les adverbes « plus » et « moins ». Enfin, la dernière phrase témoigne du goût de Gide pour le

¹¹⁴ *Journal I*, p. 1111 [5 octobre 1920].

¹¹⁵ Cette possibilité s'inscrit à son époque dans l'avancée des sciences humaines ; elle coïncide avec l'idée de l'être *multanime* présentée par le philosophe Théodule Ribot, selon lequel le moi est multiple, il « est un composé d'états de conscience ». (Luc Fraisse, *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2013, p. 864) Elle inspire également Proust, lu par Gide ; en effet, le narrateur de *Du côté de chez Swann* évoque « ces états qui se succèdent en [lui], pendant certaines périodes, et vont jusqu'à se partager chaque journée, l'un revenant chasser l'autre, avec la ponctualité de la fièvre » (Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 272-273).

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 1044 [30 octobre 1917].

contraste, qu'il illustre par sa construction en deux propositions, séparées par un point-virgule. Elle lui permet de mettre en valeur le groupe nominal « la supérieure beauté du bonheur », qui est plus développé que l'adjectif « mélancolique » et conclut la phrase. Il souligne également son goût pour le changement par la citation de Keats, composée similairement par une comparaison qui coïncide avec sa pensée, plaçant sur un plan supérieur les variations par rapport à la stabilité, malgré leur caractère plus risqué.

Gide a recours à ces motifs d'opposition afin de manifester soit l'absence de bonheur et d'épanouissement dans sa vie, soit leur importance. Il fait de même pour évoquer son rapport à la création, qui évolue au cours du temps. C'est ainsi qu'il décrit son évolution du poète à l'artiste dans les Mémoires et présente sa première œuvre *Les Cahiers d'André Walter*, dont il amplifie l'échec : « Oui, le succès fut nul¹¹⁷. »

Quand je rouvre aujourd'hui mes *Cahiers d'André Walter*, leur ton jaculatoire m'exaspère. J'affectionnais en ce temps les mots qui laissent à l'imagination pleine licence, tels qu'*incertain, infini, indicible* [...]. Les mots de ce genre, qui abondent dans la langue allemande, lui donnaient à mes yeux un caractère particulièrement poétique¹¹⁸.

Grâce à un regard rétrospectif, Gide évoque ses considérations artistiques d'alors comme erronées : il oppose l'imparfait et le complément circonstanciel « en ce temps » au présent associé à l'adverbe « aujourd'hui ». À la poésie – et son langage imprécis ou exagéré – il semble désormais préférer une forme de classicisme dont il rend compte par l'écriture des Mémoires. Son récit autobiographique lui permet donc d'illustrer son évolution artistique par l'écart entre sa vision au moment de l'histoire et celle du temps de la narration. Bien que le *Journal* revienne plus rarement sur des œuvres passées, il expose des tensions similaires liées au processus de création. Il mentionne régulièrement son insatisfaction par rapport à l'avancée des Mémoires, comme lorsqu'il réfléchit à la critique de Jacques Raverat à leur égard ou se questionne sur leur titre. De cette manière, il met au jour le doute propre à la création, qui peut être fécond ou seulement provoquer des tiraillements en l'écrivain :

Je copie pour Champion un chapitre de *Si le grain ne meurt...* Consterné d'y découvrir quantité d'incorrections, d'ambiguïtés, de balourdises. S'il n'était imprimé déjà, j'en ferais sauter les trois quarts¹¹⁹.

¹¹⁷ *Si le grain ne meurt*, p. 249.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 245-246.

¹¹⁹ *Journal I*, p. 1252 [23 juin 1924].

L'association ternaire appuie les défauts de ses Mémoires, tandis que le conditionnel présente de manière exagérée le remaniement que Gide opèrerait s'il pouvait encore changer son texte. Face à l'impossibilité de le retoucher, l'écrivain manifeste son rapport compliqué à son œuvre, qui impulse sa création, mais qui peut également le tourmenter. En plus des changements drastiques de sa personne au cours de sa vie, « il ne se passe guère de jour [qu'il] ne remette tout en question¹²⁰ » ; ce qui implique une multiplication des motifs d'opposition dans ses textes, représentant le rapport complexe à soi d'un artiste dont les valeurs peuvent s'entrechoquer.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 1192 [27 octobre 1922].

Chapitre II : Des motifs d'opposition multiples

Outre les oppositions successives, traduisant l'évolution du moi gidien, les *Mémoires* et le *Journal* présentent des oppositions simultanées que l'écrivain semble subir. À l'origine de l'esthétique de la dualité, ces motifs paraissent provenir de forces face auxquelles l'être est passif ; ce qui est rendu textuellement par la convocation de figures métaphoriques ou bien par la mention d'éléments extérieurs interprétés comme s'ils étaient dirigés contre Gide.

Hier, rechute abominable. La tempête a fait rage toute la nuit. Ce matin, il grêle abondamment. Je me lève, la tête et le cœur lourds et vides : pleins de tout le poids de l'enfer... Je suis le noyé qui perd courage et ne se défend plus que faiblement. Les trois appels ont le même son : « Il est temps. Il est grand temps. Il n'est plus temps. » De sorte qu'on ne les distingue pas l'un de l'autre, et que sonne déjà le troisième tandis qu'on se croit encore au premier.

Si du moins je pouvais raconter ce drame ; peindre Satan, après qu'il a pris possession d'un être, se servant de Lui, agissant par lui sur autrui. Cela semble une vaine image. Moi-même je ne comprends cela que depuis peu : on n'est pas seulement prisonnier ; le mal actif exige de vous une activité retournée ; il faut combattre à contresens¹²¹.

Grâce à une description très imagée, Gide restitue la manière dont il vit son mal-être. Le substantif « rechute » le rapproche d'abord de la maladie, tout en le traduisant spatialement, résonnant avec l'évocation de « l'enfer ». La météorologie est évoquée pour son influence sur l'écrivain, dont l'esprit même paraît subir cette « tempête » et cette « grêle ». Les deux premières phrases exposent clairement son état dépressif, rendu par l'image du poids qui l'accable. L'écrivain semble être rattrapé par la réalité du temps qui l'angoisse en raison de la finitude de la vie humaine, mais également à cause de l'importance de l'œuvre qu'il lui reste à accomplir. Sa volonté de représenter un être possédé par le diable signale son impression d'être lui-même soumis à cette figure, qui provoquerait les tourments dont il rend compte. Ainsi, Gide emploie diverses images et figures, agissant comme des forces qu'il subit, pour traduire son expérience intérieure, caractérisée par des sentiments et réflexions extrêmes qui se contredisent souvent.

Les manifestations corporelles

Le quotidien du *Journal* de Gide dépeint les variations, tendant à l'extrême, de son humeur et de sa santé. Cette expression de l'intime, qui se retrouve également dans *Si le grain ne meurt*, est d'abord corporelle. L'accent sur les sensations et la description des états mentaux et physiques de l'auteur sont à l'origine d'effets de contraste, présents à

¹²¹ *Ibid.*, p. 954-955 [19 septembre 1916].

plusieurs échelles, qui rendent esthétiquement la relation conflictuelle qu'il entretient avec lui-même. Il évoque notamment ses problèmes de sommeil qui, au-delà de leur futilité apparente, transmettent les difficultés du quotidien de l'écrivain, ayant un impact sur sa pensée et sa création. Ces détails permettent de s'approcher de la réalité vécue par Gide afin de mieux saisir le fonctionnement de sa personne, à l'origine de son œuvre. Il rend compte de l'importance du sommeil pour la clarté de sa pensée et l'efficacité de son travail. Les troubles qui lui sont liés sont présentés comme une entrave à la productivité de l'artiste, dont l'effort peut en retour provoquer des effets négatifs sur sa santé mentale.

Insomnies ces dernières nuits ; assez pénibles à cause des troubles nerveux qui reparaissent – comme ils font toujours, hélas ! aussitôt que je recommence à travailler sérieusement¹²².

Le moi gidien semble ici enfermé dans une boucle infernale, où toute tentative de travail est entravée par ses problèmes physiques et psychiques. Lorsqu'il est en mauvaise santé, il n'est pas en état de travailler, mais dès qu'il parvient à s'y remettre, son corps et sa tête ne suivent plus. L'écrivain illustre ainsi la difficulté de la création, lui conférant une valeur et participant activement à l'œuvre, qui transcrit des tourments similaires à ceux décrits dans le *Journal*. Leur mention crée des effets de balancements par les variations de son état entre plusieurs entrées du *Journal*, ou même en leur sein.

Avant-hier, je m'étais levé dès 6 heures, bien que m'étant couché tard, en excellente disposition pour le travail ; mais bientôt une petite crise néphrétique a fauché mon élan. C'était comme un coup de serpe dans le côté droit ; la douleur a été s'avivant durant trois heures et a amené des vomissements, puis s'est maintenue à peu près égale jusqu'à 4 heures après midi ; à ce moment j'ai pu dormir un peu ; à mon réveil tout était fini. Il ne restait qu'une fatigue générale, et qu'un endolorissement léger du côté souffrant. La fatigue subsiste encore deux jours après... Honteux d'être si peu résistant à la douleur. Certainement cette crise était des plus bénignes, et je ne sais pourtant pas comment j'aurais pu supporter davantage¹²³.

Le corps s'oppose ici à la bonne volonté de l'écrivain, qui avait réuni les conditions nécessaires pour se mettre au travail. Il met en avant sa fragilité face à l'effet de cette crise, dont les détails ramènent l'artiste à la réalité de son corps qu'il doit maintenir en bonne santé pour pouvoir créer. Le sentiment de honte accentue la négativité associée à son corps, qui semble subir passivement ces bouleversements. Ce passage du *Journal*, qui n'est qu'un exemple parmi d'autres des problèmes de santé de Gide, crée ainsi une tension entre la volonté créatrice de l'écrivain et la contrainte de son corps.

¹²² *Ibid.*, p. 941 [5 mars 1916].

¹²³ *Ibid.*, p. 948 [3 mai 1916].

Représentant l'être à plusieurs périodes de sa vie, les Mémoires présentent des contrastes similaires entre ses différents états de santé. Les sensations que l'écrivain y décrit tendent généralement vers l'extrême, avec, d'un côté, la souffrance et la maladie, et, de l'autre, l'épanouissement et la vitalité.

Durant les crises de dépression, que je n'ai que trop connues, pareilles à celle que je traversais alors, je prends honte de moi, me désavoue, me renie, et, comme un chien blessé, longe les murs et vais me cachant¹²⁴.

En plus de son mal-être, Gide expose un sentiment de honte qui accompagne sa souffrance physique comme psychique. Celui-ci était déjà présent dans le *Journal*, de même que la description spatiale de son état – « longe les murs et vais me cachant » – introduite par la comparaison. Il amplifie son dégoût de lui-même par l'association ternaire, qui aboutit à l'image pathétique du « chien blessé ». Ce goût pour l'accentuation des états positifs ou négatifs de l'être est clair dans les Mémoires, qui dépeignent une enfance sombre et stérile suivie d'une renaissance ; mais il apparaît aussi pour décrire des périodes plus complexes de la vie de l'écrivain. Les variations liées à son corps sont notamment caractéristiques de la seconde partie, où la renaissance ne se traduit pas par un épanouissement total. En effet, la citation ci-dessus se situe au chapitre qui suit la description de cette nouvelle vie, et contrebalance son caractère extrême.

Depuis ma résurrection, un ardent désir s'était emparé de moi, un forcené désir de vivre. Non seulement les douches de Champel m'y aidèrent, mais les excellents conseils d'Andréæ :

– Chaque fois, me disait-il, que vous voyez une eau où pouvoir vous plonger, n'hésitez pas.

Ainsi fis-je. O torrents écumeux ! cascades, lacs glacés, ruisseaux ombragés, sources limpides, transparents palais de la mer, votre fraîcheur m'attire ; puis, sur le sable blond, le doux repos près du repliement de la vague¹²⁵.

De manière similaire à ce qui le fait souffrir, ce « désir de vivre » paraît s'imposer à Gide, dont la passivité est rendue par la construction de la phrase : le « désir » est sujet et agit sur le « moi » qui n'est que complément. Il en est de même pour « les douches de Champel » et les « conseils d'Andréæ ». Il manifeste ensuite une vive sensualité par la description lyrique, qui met l'accent sur la vue et le toucher, ainsi que sur l'ouïe, stimulée par la thématique aquatique. Les sonorités ajoutent à la sensualité du texte, avec des assonances et allitérations telles que « cascades, lacs glacés » ou « votre fraîcheur m'attire ». La force de cet épanouissement sensuel contraste donc avec les états dépressifs dont il fait mention à la même période de sa vie. En plus de l'opposition provoquée par

¹²⁴ *Si le grain ne meurt*, p. 327.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 318.

la renaissance, la description de la santé du moi gidien crée des effets de contraste au sein des Mémoires.

Ces contrastes sont d'autant plus accentués dans le *Journal*, dont la forme implique une absence de transition entre chaque entrée, donnant l'impression de variations probablement plus brusques que ce qu'elles sont réellement. La succession des entrées des 3 et 4 octobre 1921 en témoigne :

Mauvaise soirée ; médiocre nuit.

4 octobre.

Le temps est si miraculeusement beau qu'on ne reconnaît plus le pays. J'écris ces lignes sur le banc de l'avenue qui fait face à la hêtraie de Valentine. Le soleil va se coucher. Je cherche en vain une épithète pour peindre l'extraordinaire luminosité du ciel¹²⁶.

Le plaisir ressenti face à la contemplation du soleil couchant tranche avec le peu de mots employé pour décrire la négativité du jour précédent. De même, Gide ajoute que les mots lui manquent pour traduire la beauté du spectacle auquel il assiste. Cet effet du temps sur son être se retrouve régulièrement dans le *Journal*, où Gide rend compte subjectivement de la météorologie.

Ce matin il pleut à verse. Bon temps pour le travail ; ma nuit n'a pas été trop mauvaise. Ma tête est comme dégagee¹²⁷.

Non seulement le temps semble favoriser son travail et l'état de son sommeil, mais l'écrivain traduit en termes météorologiques – « dégagee » – l'influence de la pluie sur son esprit. Ainsi se crée un lien entre le paysage extérieur et le moi gidien, dont le paysage intérieur varie selon ce qu'il observe. Il rend compte de son pouvoir – « Très fatigué ces jours derniers, le beau temps d'aujourd'hui m'a remis¹²⁸. » – ou bien l'interprète selon son humeur :

Été à Étretat avant-hier ; mal entraîné, cette course m'a fourbu ; j'ai pensé tomber de fatigue en route, et ne suis rentré qu'à la nuit. Le ciel était bas, d'un gris violâtre ; aucun plaisir à revoir la mer ; d'une falaise à l'autre et jusqu'à l'horizon elle était terne et monochrome comme aurait pu la peindre un enfant.

Mais, si fatigué que je fusse hier soir en rentrant, et malgré ma mauvaise nuit, ce matin j'aurais voulu repartir. Le vent déjà tiède, qui se lamente dans les arbres de l'avenue, soulève tous mes désirs. Je suis excédé de tranquillité, de confort¹²⁹...

¹²⁶ *Journal I*, p. 1136 [3 et 4 octobre 1921].

¹²⁷ *Ibid.*, p. 961 [4 octobre 1916].

¹²⁸ *Ibid.*, p. 1248 [15 mai 1924].

¹²⁹ *Ibid.*, p. 1055-1056 [20 janvier 1918].

À cause de sa fatigue, il ne parvient pas à profiter de la vue qui l'aurait normalement mis en joie. Cependant, il ajoute une opposition par la conjonction de coordination « mais », qui réintroduit le pouvoir de la nature sur sa personne. Sa puissance est soulignée par la personnification du « vent » qui « se lamente », face auquel le moi gidien est passif, « tous [s]es désirs » étant objets de l'action. L'excès de son apaisement contraste avec l'absence de plaisir, manifestant les variations d'un être complexe, qui se plaît à accentuer le caractère positif ou négatif de ses états. L'influence du paysage, du monde extérieur, peut être rapprochée de l'action des forces métaphoriques sur l'être gidien, qui sont à l'origine d'autres motifs d'opposition.

Figures et forces métaphoriques

Dans le récit composé des Mémoires, mais aussi dans les notes quotidiennes du *Journal*, des figures et des forces sont convoquées ; elles traduisent métaphoriquement les états du moi gidien, dont le caractère extrême est parfois plus clairement exprimé par une représentation symbolique. L'image du diable participe notamment à la plupart de ses œuvres et entre ici en tension avec la religion chrétienne, représentée par sa cousine Madeleine – dont l'appellation par un pseudonyme (Emmanuèle dans les Mémoires et Em. Dans le *Journal*) confirme le rôle symbolique – ou encore sa mère, « gardienne du temple puritain¹³⁰ ». La présence de ces figures contradictoires, formant la mythologie gidienne, se retrouve premièrement à travers la composition de *Si le grain ne meurt* et le dédoublement du *Journal*. En effet, les valeurs embrassées par Gide lors de la seconde partie des Mémoires s'opposent à celles de son éducation protestante et à la pureté incarnée par sa cousine. Jean-Michel Wittmann évoque ainsi une rupture avec ces deux figures :

Au moment de rejoindre l'Algérie, il abandonne donc le bagage moral légué par sa mère et s'en va découvrir un domaine qui lui appartiendra en propre ; cette rupture se fait aussi, au moins sur le mode symbolique, avec Emmanuèle, ou l'idéal qu'elle représente, tout à la fois morale et projet de vie¹³¹.

Dans la quête de sa singularité, Gide rompt avec ce qui était attendu de lui selon les conventions morales et religieuses. Il manifeste clairement son rejet du modèle de vie

¹³⁰ Sidonie Rivalin-Padiou, « Confession et autoconstruction dans *Si le grain ne meurt* », in *André Gide et l'écriture de soi*, op. cit., p. 208.

¹³¹ Jean-Michel Wittmann, « *Si le grain ne meurt* » d'André Gide, op. cit., p. 129.

conventionnel en s'éloignant de sa cousine, avec qui il voulait se marier¹³², et en prenant distance – aussi bien physiquement que symboliquement – avec sa mère, dont les remarques allaient à l'encontre de son nouvel ordre moral. Dépassant la rupture, le *Journal*, quant à lui, fait vivre simultanément ces deux pôles de la mythologie gidienne, par l'écriture en parallèle d'un autre cahier qui y sera intégré : *Numquid et tu... ?*. Se rattachant à la parole du Christ, ce texte manifeste la place importante qu'occupe encore la religion en Gide, qui cherche à s'y raccrocher. Du même coup, son écriture fait vivre les valeurs qu'il admire chez Madeleine, dans la mesure où sa crise religieuse est mêlée à une crise conjugale. La représentation parallèle des figures contradictoires du diable et de Dieu permet de rendre compte de la complexité du moi gidien, qui cherche à trouver de l'ordre dans sa crise :

Il faudrait dès lors comprendre le dédoublement du *Journal* comme la figuration symétrique des deux manies : l'une qui se croit curative et qui correspond à *Numquid*, et l'autre empoisonnante, proche d'un sentiment de folie, et qui correspond au *Journal*. Il va de soi que cette division en deux est toute théorique et ne correspond qu'aux intentions de Gide, car, dans les faits, les manies changent de supports, s'échangent et se retrouvent dans l'un ou l'autre texte¹³³.

Éric Marty expose la tentative d'une esthétique de la dualité qui se résumerait à l'opposition des deux textes, mais qui multiplie, en réalité, les motifs en leur sein, comme à l'insu de Gide. L'écrivain paraît vouloir contrôler les mouvements contradictoires qui l'animent par son autorité créatrice, dont le pouvoir est néanmoins insuffisant. La force de ces figures est telle qu'elles semblent lui échapper lors de l'écriture. Cette participation au texte traduit le rapport de Gide à ces figures symboliques ; elle illustre une culture du bien, généralement représenté par la religion, pour tenter de conjurer le mal, que le diable incarne en tant qu'adversaire de Dieu et symbole de l'immoralité. Il convoque cette figure pour transmettre la honte liée à ses penchants et actions.

Dans la nuit d'hier, moi dormant, le Diable reprend possession de mon corps. J'écris cela sans trop croire au Diable et simplement parce que façon la plus commode de m'exprimer décevement¹³⁴.

Il avoue ici la dimension symbolique de son texte ; l'image forte de la possession par le diable est utilisée pour transmettre son expérience, tout en ajoutant à la mythologie caractéristique de l'ensemble de ses œuvres. S'il fait entrer cette figure métaphorique dans son *Journal* pour transcrire la réalité de son quotidien, il y transpose également

¹³² Ce rejet n'est que temporaire dans le récit des Mémoires, qui se conclut par leur mariage.

¹³³ Éric Marty, *L'écriture du jour : le « Journal » d'André Gide*, op. cit., p. 117.

¹³⁴ *Journal I*, p. 1276 [31 décembre 1924].

l'influence des personnes qui l'entourent. De la même manière que dans le reste de son œuvre, Madeleine prend part au *Journal* sous le nom d'Emmanuèle, où elle apparaît comme une figure qui existe uniquement dans l'espace textuel, en miroir avec le moi gidien. Éric Marty explique cela par l'idéalisation de Madeleine.

Si Em. reste la même, tant dans le *Journal* que dans les écrits intimes, c'est bien parce que Gide l'a revêtue d'une idéalité qui la transcende. Gide n'a pas seulement « idéalisé » Madeleine Gide (ce que tout amoureux fait peu ou prou), il est allé plus loin, peut-être jusqu'au bout de sa visée propre, en la posant comme l'idéalité pour sa conscience, en la faisant fusionner avec sa propre biographie et son œuvre, en l'intégrant presque totalement ; comme un Autre lui-même¹³⁵.

Emmanuèle, image transcendante de Madeleine, devient dans le *Journal* une Idée et un idéal. Cette figuration la place à la fois en opposition au diable et en opposition à la part négative du moi gidien ; elle est ce vers quoi il veut tendre, tandis qu'il est soumis au pouvoir du diable. Ce conflit occupe également une place centrale dans *Si le grain ne meurt*, où Gide décrit, avant la rupture de la seconde partie, le rôle salvateur de sa cousine :

Décidément le diable me guettait ; j'étais tout cuisiné par l'ombre, et rien ne laissait pressentir par où put me toucher un rayon. C'est alors que survint l'angélique intervention que je vais dire, pour me disputer au malin¹³⁶.

Représentante de la religion, la figure christique d'Emmanuèle se pose comme un double antithétique du diable. Gide illustre la lutte qu'ils entraînent en lui et l'accompagne d'une esthétique du clair-obscur, le « rayon » et « l'ombre » agissant, similairement aux figures mythologiques, comme des forces sur le moi gidien. À l'aide de ces figures, Gide représente la tension qui l'anime entre le bien et le mal, dont la dimension religieuse est exprimée par le choix des acteurs. Ainsi, le personnage du diable semble avoir été créé en réaction au carcan religieux incarné par sa mère, s'opposant à sa nature profonde. Il est cependant une figure ambivalente en ce qu'il empêche Gide de choisir uniquement la pureté d'Emmanuèle. Le diable est une tentation qui à la fois attire le moi gidien, rejetant les valeurs qui le contraignent, et qui le tourmente, recherchant tout de même à conserver sa relation avec le Christ. Ce dernier se confond avec l'« Apollon inconnu¹³⁷ », mentionné comme un maître qui provoque la renaissance du moi gidien :

« – Prends-moi ! Prends-moi tout entier, m'écriais-je. Je t'appartiens. Je t'obéis. Je m'abandonne. Fais que tout en moi soit lumière ; oui ! lumière et légèreté. En vain je luttais contre toi jusqu'à ce

¹³⁵ Éric Marty, *L'écriture du jour : le « Journal » d'André Gide*, op. cit., p. 220-221.

¹³⁶ *Si le grain ne meurt*, p. 120.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 311.

jour. Mais je te reconnais à présent. Que tes volontés s’accomplissent : je ne résiste plus ; je me résigne à toi. Prends-moi¹³⁸. »

Le texte souligne sa soumission à cette figure, qui entraîne paradoxalement une impression de libération. L’accent sur la lumière peut être tempéré par l’ambivalence du reste de cette seconde partie, rapprochant la pleine acceptation de cette figure d’une sorte de pacte avec le diable, séduisant au premier abord. Il apparaît finalement que les figures qui exercent leur force sur le moi gidien sont associées à des caractéristiques soit positives soit négatives, dont le caractère extrême amplifie les tensions en son être. Par ailleurs, les influences qui ne viennent pas de son milieu – qui ne sont pas liées à la religion, représentée par sa cousine et sa mère –, et lui sont donc toutes particulières, semblent douées d’une ambivalence qui ajoute à ses conflits intérieurs.

Les forces qui tiraillent le moi gidien peuvent prendre la forme de figures ou consister en de simples représentations métaphoriques de ses angoisses et aspirations. Il s’agit d’idées ou de sentiments personnifiés pour mieux rendre compte de leur pouvoir sur l’être, à la manière de l’allégorie de la mort, qui en est l’exemple le plus significatif. Le concept de la mort participe au *Journal* et aux *Mémoires* comme un personnage qui hante Gide tant dans son rapport à l’existence qu’à l’art :

La pensée de la mort ne m’a pas quitté de tout le jour. Il me semble qu’elle est là, tout près, contre moi¹³⁹.

L’angoisse qu’elle provoque en lui est transmise par l’impression de sa présence physique. En représentant de manière figurée cette « pensée de la mort », l’écrivain témoigne de son manque de contrôle sur ses propres pensées et émotions. L’accentuation de leur pouvoir par l’écriture – ces forces étant personnifiées et occupant généralement la fonction de sujet dans la phrase – crée des tensions sur le plan esthétique, qui interrogent sur le rapport du moi gidien à lui-même. De cette manière, l’idée de la mort n’apporte pas uniquement une dimension négative au texte puisqu’elle entre en conflit avec l’expression de la vie, illustrée par la mention du quotidien de Gide et par l’acte de l’écriture. L’angoisse qui y est liée apparaît également dans *Si le grain ne meurt*, où ce que Gide appelle ses *Schaudern*¹⁴⁰ contraste avec l’état d’imbécilité dans lequel il prétend se

¹³⁸ *Ibid.*, p. 312.

¹³⁹ *Journal I*, p. 1026 [8 mars 1917].

¹⁴⁰ Terme allemand, signifiant frémissement, frisson, que Gide emprunte à Schopenhauer. Il s’agit d’une qualification rétrospective : « plus tard, en lisant certaines pages de Schopenhauer, il me sembla tout à coup la reconnaître » (*Si le grain ne meurt*, p. 132).

trouver dans son enfance. Lorsqu'il apprend la mort de son petit cousin, « un océan de chagrin déferl[e] soudain dans [s]on cœur », qui n'est pas causé par le fait lui-même – il ne le connaissait pas bien et « n'avai[t] point senti pour lui de sympathie bien particulière » – mais par l'« angoisse indéfinissable¹⁴¹ » liée à l'idée de la mort. À nouveau, la mort se présente comme une force à laquelle est soumise le moi gidien ; elle produit une tension en son être, dont la conscience ne paraissait pas jusque-là prendre en compte ces considérations existentielles. Le changement du moi gidien est confirmé par le deuxième *Schaudern*, provoqué par une même « angoisse inexprimable », qui fait dire à l'enfant « – Je ne suis pas pareil aux autres ! Je ne suis pas pareil aux autres¹⁴² ! ». Ces deux frissons agissent à l'insu de l'enfant, qui se retrouve submergé par son propre corps. La réalisation du second signale l'opposition entre le moi gidien et autrui, tandis que la représentation métaphorique de la mort, dont témoigne le premier, le sort de l'obscurité par la prise de conscience et entraîne à la fois un conflit entre cette pensée et le désir de vivre. Le *Journal* traduit cela par la mise en parallèle de la mort et de la joie avec l'ombre et la lumière.

L'idée de la mort suit ma pensée, comme l'ombre mon corps ; et plus forte est la joie, la lumière, plus l'ombre est noire¹⁴³.

Il introduit ici un équilibre entre les motifs d'opposition et expose clairement son esthétique de la dualité. Par l'association de deux parallélismes, il accentue d'abord la négativité, puis fait figurer tout en même temps « l'ombre » et « la lumière ». Ces jeux de lumière sont finalement à l'origine de contrastes dans ses textes, où l'ombre et la lumière agissent également comme des forces extérieures, qui transcrivent la complexité de son paysage intérieur.

Le clair-obscur

L'esthétique du clair-obscur permet à Gide de faire figurer les éléments opposés qui forment son identité, caractérisée par des tiraillements, susceptibles de faire évoluer son être. Ces tensions s'expriment dans le *Journal* et plus encore dans les Mémoires, où elles entraînent sa renaissance. La composition en diptyque est ainsi doublée d'un travail sur

¹⁴¹ *Si le grain ne meurt*, p. 132.

¹⁴² *Ibid.*, p. 133.

¹⁴³ *Journal I*, p. 1103 [26 juillet 1919].

la lumière, afin d’opposer esthétiquement les deux parties qui correspondent à deux périodes distinctes de la vie de Gide.

Dans *Si le grain ne meurt*, le jeu des ombres et des lumières semble servir de principe d’écriture, paraissant dans la structure même, bien que de façon moins explicite que dans *Les Cahiers d’André Walter*, divisés en « Cahier blanc » et « Cahier noir ». La première partie des mémoires tend vers l’ombre, malgré les efforts de l’auteur pour y mettre parfois de la lumière, par exemple dans l’évocation d’Uzès et de son amitié avec Albert Demarest ; la deuxième partie, en revanche, est claire¹⁴⁴.

Catharine Savage Brosman souligne l’importance de cette esthétique chez Gide, grâce à laquelle il accentue le contraste entre les deux parties de ses Mémoires, entre une enfance sombre et les révélations lumineuses à l’origine de sa renaissance. La lumière de la seconde partie possède à la fois une valeur littérale et figurée, puisqu’elle représente le soleil d’Algérie comme la manière dont Gide vit ses découvertes sensuelles. L’écrivain a recours à cette esthétique pour opposer les deux temps de son récit, mais également pour rendre compte de la complexité de son être, caractérisé par des tiraillements presque permanents. Catharine Savage Brosman évoque ainsi la présence de lumière dans la première partie, annonciatrice de sa vocation. De plus, Gide avoue dissimuler une part d’ombre dans la seconde partie de son récit :

Les faits dont je dois à présent le récit, les mouvements de mon cœur et de ma pensée, je veux les présenter dans cette même lumière qui me les éclairait d’abord, et ne laisser point trop paraître le jugement que je portai sur eux par la suite. D’autant que ce jugement a plus d’une fois varié et que je regarde ma vie tour à tour d’un œil indulgent ou sévère suivant qu’il fait plus ou moins clair au-dedans de moi. Enfin, s’il m’est récemment apparu qu’un acteur important : le Diable, avait bien pu prendre part au drame, je raconterai néanmoins ce drame sans faire intervenir d’abord celui que je n’identifiai que longtemps plus tard. Par quels détours je fus mené, vers quel aveuglement de bonheur, c’est ce que je me propose de dire¹⁴⁵.

L’écrivain expose l’ambivalence de cette lumière, dont la dangerosité est signalée par la mention du diable ainsi que le terme « aveuglement », connotant son manque de recul d’alors. À l’opposition des événements narrés à ceux de la première partie, s’ajoute une opposition de jugement introduite par le récit rétrospectif. De même, Gide met en avant les variations de son être – « je regarde ma vie tour à tour d’un œil indulgent ou sévère suivant qu’il fait plus ou moins clair au-dedans de moi » –, à l’origine des contrastes qui caractérisent ses textes. L’évolution de son paysage intérieur, rendue par

¹⁴⁴ Catharine Savage Brosman, « Gide clair-obscur », in *André Gide et l’écriture de soi*, op. cit., p. 227.

¹⁴⁵ *Si le grain ne meurt*, p. 283.

l'esthétique de la dualité, s'illustre davantage dans son *Journal*, où le clair-obscur est associé aux termes météorologiques :

Hier soir j'ai cédé ; comme on cède à l'enfant obstiné – « pour avoir la paix ». Paix lugubre ; assombrissement de tout le ciel...¹⁴⁶.

La honte liée à l'assouvissement de ce qui s'apparente à une pulsion sexuelle est décrite de manière figurée afin de mettre l'accent sur l'impression de Gide plutôt que sur le fait même. Néanmoins, ce dernier peut être compris par une mise en parallèle avec les *Mémoires*, où « l'enfant obstiné » s'adonne à la masturbation. La représentation esthétique des tourments de l'écrivain fait ainsi ressortir leurs dynamiques, qui importent plus que les détails de sa vie intime, puisque ce sont les tensions qu'elles créent qui provoquent les questionnements du lecteur. Grâce à différents procédés, l'écrivain transcrit les tiraillements de son être sans avoir à les expliciter :

Lente sortie de l'ombre depuis hier. Rien à dire que de très banal.

Dans la nuit d'hier, moi dormant, le Diable reprend possession de mon corps. J'écris cela sans trop croire au Diable et simplement parce que façon la plus commode de m'exprimer décevement¹⁴⁷.

Si cette description peut aussi être rapprochée de la pulsion sexuelle, elle manque de détails pour pouvoir le confirmer. Ce qui ressort cependant est sa représentation sur le plan esthétique par les figures et forces caractéristiques de la mythologie gidienne. Il n'y a finalement pas besoin de savoir ce que l'auteur cherche à signifier pour comprendre son tourment. En effet, c'est l'opposition des valeurs qui s'expriment en lui qu'il manifeste par l'écriture. Celles-ci peuvent être plus ou moins évidentes ; en effet, l'obscurité est généralement associée à ce contre quoi il lutte – telles l'austérité de son éducation protestante ou ses pulsions onanistes – et la lumière à ce vers quoi il tend – correspondant à la sensualité et à l'art –, mais ces forces peuvent également revêtir une autre signification. Dans le *Journal*, la lumière peut, par exemple, être effrayante :

Tout en écrivant à Ghéon, je relis le début du XV^e chapitre de l'Évangile de Jean et ces paroles s'éclairent soudain pour moi d'une lumière affreuse :

« Si quelqu'un ne demeure pas en moi, il est jeté dehors comme le sarment, et il sèche ; puis on ramasse les sarments, on les jette au feu, et ils brûlent. »

Vraiment n'étais-je pas « jeté au feu », et déjà en proie à la flamme des plus abominables désirs¹⁴⁸ ?...

¹⁴⁶ *Journal I*, p. 918 [23 janvier 1916].

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 1276 [31 décembre 1924].

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 916 [18 janvier 1916].

La réalisation de Gide à la lecture de ce chapitre de l'Évangile provoque son angoisse par son identification avec « quelqu'un ». Il semble s'inquiéter des répercussions de ses actes sur le plan religieux, selon lequel son éloignement de Dieu le condamnerait irrémédiablement. La lumière est donc associée à une angoisse morale qui vient de l'importance que Gide accorde au jugement divin – dont la sentence est elle-même représentée par le feu –, se heurtant à la vie qu'il mène. Une rupture est ainsi créée entre lui et Dieu, doublée d'une rupture en lui-même, provoquée par le décalage entre ses actions et les valeurs qu'il prône. Si cette lumière est effrayante, elle revêt tout de même un caractère divin, qui l'inscrit dans la mythologie gidienne évoquée jusqu'alors. L'ombre possède toutefois une autre dimension, qui se retrouve particulièrement dans les Mémoires. Elle est notamment associée à ce qui est différent ou inconnu et attire donc l'enfant. Jean-Michel Wittmann évoque ce monde de l'ombre, dans lequel Gide s'émancipe en réaction à la vie mondaine et aux normes qui caractérisent sa mère :

Cette émancipation suppose de quitter le monde social, celui des apparences et de la fausse lumière – l'enfant en apprécie au demeurant le charme l'été, avec ses « volets clos » –, pour entrer dans le domaine de l'ombre, sous la table de la salle à manger, sous les housses de ce salon hypocrite, là où la vérité du moi brille au sein même des ténèbres¹⁴⁹...

En inversant les valeurs qui caractérisent l'ombre et la lumière, l'écrivain met l'accent sur sa singularité. Il se définit en opposition à autrui, et en particulier à sa mère, dans la mesure où il trouve ce qui constitue sa lumière au sein de ce qui est normalement considéré comme obscur. Le monde obscur qui l'attire est à la fois celui du plaisir homosexuel et celui de la *seconde réalité* impulsant la création artistique. Grâce à l'esthétique du clair-obscur, Gide fait figurer les tensions en son être et son évolution, qui proviennent premièrement de sa différence. En plus d'en inverser les valeurs pour traduire sa singularité, il associe parfois l'ombre et la lumière afin de témoigner des états ambivalents qui l'animent. Ainsi, les *Schaudern* que Gide présente comme des « éclairs¹⁵⁰ » sont qualifiés de « lumières noires » par Catharine Savage Brosman en raison de l'angoisse liée à leur éclat. De même, elle dit des « rayons » qualifiant le plaisir de l'adolescent à lire la Bible qu'ils « portent en eux leur contraire¹⁵¹ ».

¹⁴⁹ Jean-Michel Wittmann, « *Si le grain ne meurt* » d'André Gide, *op. cit.*, p. 119.

¹⁵⁰ *Si le grain ne meurt*, p. 131.

¹⁵¹ Catharine Savage Brosman, « Gide clair-obscur », in *André Gide et l'écriture de soi, op. cit.*, p. 230.

Ô cœur encombré de rayons ! Ô cœur insoucieux des ombres qu'ils allaient projetant, ces rayons, de l'autre côté de ma chair¹⁵².

Son apostrophe lyrique signale la dimension chimérique de l'harmonie qu'il pense avoir atteinte. Si les « rayons » emplissent son être, les « ombres » n'y sont pas pour autant absentes, et semblent l'être grâce à la lutte qui a lieu en lui. Une tension naît donc dans ce que Gide présente comme un « accord » harmonieux entre « l'art et la religion » qui « en [lui] dévotieusement s'épousaient¹⁵³ ». Cette impression serait en fait un leurre, qui découle de la volonté de Gide de conserver les valeurs dans lesquelles il a grandi. En ce sens, le mariage entre l'art et la religion fait écho à la conclusion des *Mémoires*, où Gide épouse finalement Emmanuèle, voulant faire vivre cet amour pur malgré ses découvertes sensuelles homosexuelles. Cette tentative de cloisonnement entre les domaines de l'âme et du corps s'est justement prouvée infructueuse dans les *Cahiers d'André Walter*, dont la mise en parallèle avec les *Mémoires* fait poindre leur aveuglement.

Finalement, l'association de l'ombre et de la lumière exprime les tiraillements qui caractérisent le moi gidien. Dans le *Journal*, l'écrivain transcrit les variations de ses états en convoquant l'ombre et la lumière, ainsi que d'autres forces et figures métaphoriques qui composent sa mythologie. L'alternance de ces forces opposées crée une esthétique de la dualité, qui montre à quel point l'artiste est changeant. En mettant l'accent sur sa singularité, *Si le grain ne meurt* rend compte de l'ambivalence et de l'évolution de son être à l'origine de ces variations. Les motifs d'opposition s'accumulent et se complexifient donc dans les deux textes, où Gide semble chercher à contrôler les tensions qui l'animent en les traduisant symboliquement. Par l'écriture, il paraît vouloir saisir son identité tout en tentant d'atteindre une harmonie comprenant l'ensemble des facettes qui forment son être, si contradictoires soient-elles.

¹⁵² *Si le grain ne meurt*, p. 216.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 214.

Chapitre III : Entre tensions et harmonie paradoxale

Au moindre obstacle matériel, ma pensée se crispe, s'arrête – qu'il vienne de l'encre ou du papier. L'engourdissement de mes doigts entraîne l'engourdissement de ma cervelle. Une plume qui gratte, et mon style est embarrassé. Aujourd'hui, je me suis interdit le piano. Je me force à écrire, malgré mon mal de tête et cette espèce de stupeur qui, si souvent, me paralyse, ici. Du moins mon stylo va-t-il bien. J'écris sur un banc de l'avenue. Je suis perdu si je ne parviens pas à me ressaisir avant l'hiver. Ces mois d'été furent abominables, de travail nul et de profonde dissolution. Je ne pense pas avoir été jamais plus loin du bonheur. Avec toujours le vague espoir que, du fond du gouffre, s'élèvera ce cri de détresse que, non, je ne sais plus pousser... L'on peut, tout en étant très bas, regarder du moins vers l'azur ; mais non : si bas que je fusse, je regardais plus bas encore. Je renonçais au ciel. Je ne me défendais plus de l'enfer. Idées fixes et tous les prodromes de la folie. Vrai ! je me faisais peur ; et incapable pour soi-même du conseil que j'eusse si bien su donner à autrui.

Pour en parler déjà, suis-je déjà si sûr d'être guéri¹⁵⁴ ?

Dans cette entrée du *Journal*, Gide dévoile l'importance de l'activité artistique dans sa vie, grâce à laquelle il trouve une forme de remède à ses tourments. Ces derniers peuvent néanmoins être provoqués par la place qu'il accorde à la création dans sa vie, capable de créer en lui des angoisses s'il est insatisfait par ce qu'il écrit. Ainsi, l'écriture peut le tourmenter comme elle lui permet de traduire ses tourments. Il décrit son pouvoir par le mouvement, qui possède un caractère ambivalent : il est à la fois synonyme de vie, en ce qu'il permet à Gide d'avancer, et chargé de tensions, puisque c'est l'état dépressif de l'auteur qui provoque son besoin d'écrire. Il rend compte de sa force par sa définition en opposition au bonheur et par la figuration spatiale, dont la bassesse le rapproche de « l'enfer » en contraste avec le « ciel ». De plus, il manifeste un dédoublement de sa personne – « je me faisais peur » – auquel s'ajoute un éloignement d'apparence incertaine entre l'état décrit et celui du moment de l'écriture, illustré par la question rhétorique finale.

Le *Journal* démontre la capacité de l'écriture à exprimer les variations de l'être, qui constituent également une des thématiques centrales des Mémoires. Du même coup, les deux textes dévoilent la complexité du moi gidien, dont les facettes diverses demeurent malgré son évolution. Ils dépeignent finalement les tensions permanentes de l'être, apparaissant plutôt dans la seconde partie des Mémoires et dans le quotidien du *Journal*. Représentées grâce à la multiplication des motifs d'opposition, ces tensions semblent provenir en grande partie de son statut d'artiste, dans la mesure où ses considérations religieuses et morales formeront l'œuvre qui constitue le cœur de sa vie. Cette place

¹⁵⁴ *Journal I*, p. 960 [3 octobre 1916].

accordée à la littérature entraîne des doutes chez l'écrivain, qui peuvent être féconds ou seulement entraver sa création. L'écriture lui donne également l'occasion de représenter la vérité de son moi, principalement caractérisé par une remise en question permanente. Par elle, il peut exprimer les tiraillements de son être – eux-mêmes intimement liés à l'activité de l'écrivain – et tenter de réaliser l'harmonie paradoxale qui définirait l'essence de son identité.

Un être tirillé

Les doutes et les variations du moi gidien à l'origine de son esthétique de la dualité semblent d'abord provenir d'une liberté trop grande, obtenue par le rejet du modèle de son éducation, qui entraîne une absence de cadre dans lequel il pourrait évoluer. Après sa rupture avec l'austérité protestante représentée par sa mère, l'écrivain manifeste l'angoisse liée à la liberté qu'il a acquise. Figurant également plus tard dans le *Journal*, son indépendance angoissante est mise en avant lors de la mort de sa mère à la fin des Mémoires :

Cette liberté même après laquelle, du vivant de ma mère, je bramais, m'étourdissait comme le vent du large, me suffoquait, peut-être bien me faisait peur. Je me sentais, pareil au prisonnier brusquement élargi, pris de vertige, pareil au cerf-volant dont on aurait soudain coupé la corde, à la barque en rupture d'amarre, à l'épave dont le vent et le flot vont jouer¹⁵⁵.

Comme celles évoquées au chapitre précédent, la liberté agit comme une force subie par le moi gidien. Elle est à l'origine d'une sensation de perte de contrôle, rendue par l'image du prisonnier en contraste avec l'homme libre, puis par la triple comparaison, achevant de qualifier l'écrivain d'être, proche de l'objet, sans pouvoir de décision sur sa propre vie. Cette absence de toute contrainte explique l'intensification des motifs d'opposition ; la perpétuelle remise en question de Gide, à la recherche d'un modèle qui lui conviendrait, suscite les contrastes du texte, qui reflètent les tensions de son être. Au temps du *Journal*, il souligne une même angoisse liée à la liberté.

Si rebutant qu'ait été ce travail (la traduction de *Hamlet*), à présent il me manque. Mon esprit désœuvré glisse vers la mélancolie, malgré mon effort pour le retenir sur la pente... [...]

J'ai toujours eu horreur (ou peur) de la liberté et les dieux me l'ayant accordée presque aussi complète que la peut souhaiter être qui vive, j'ai toujours cherché à la limiter, la compromettre et la réduire. Ce que je fais le plus volontiers m'est dicté par la sympathie ; seul, j'appartiens à la tristesse, dès que ne m'accapare plus le travail¹⁵⁶.

¹⁵⁵ *Si le grain ne meurt*, p. 368.

¹⁵⁶ *Journal I*, p. 1185 [5 août 1922].

Pour garantir son équilibre, Gide contrecarre cette liberté par la contrainte du travail¹⁵⁷. À l'extrême de la liberté qui l'effraie, répond l'extrême de la rigueur qu'il s'impose. Sans cette contrainte, les états dépressifs et mélancoliques semblent s'installer en lui, et la force de leur influence est à nouveau rendue par la figuration spatiale : son « esprit » « glisse vers la mélancolie ». Ne parvenant pas à conserver cet équilibre – qui provient lui-même de la substitution d'un extrême à un autre –, les tensions du moi gidien sont évidentes et revêtent différents caractères. S'il se remet en cause en tant que personne, son statut d'écrivain entraîne en lui des doutes qui l'importent plus encore, puisqu'il dévoue sa vie à son œuvre, comme il le théorise dans son *Traité du Narcisse*. Les tiraillements qui s'expriment au sein de ses textes possèdent donc une valeur à la fois intime, morale et artistique, elles-mêmes intimement liées. Il représente notamment les variations contrastées de son humeur dans le *Journal* grâce à la convocation des forces qui paraissent l'assaillir. Majoritairement négatives, elles expriment des émotions intenses : « Je lutte désespérément, mais parfois la tristesse prend le dessus, me submerge¹⁵⁸. » S'il lutte contre cette tristesse – comme contre l'angoisse ou encore la mélancolie –, il semble également être submergé par des émotions positives, dont l'intensité est similaire à celle de sa souffrance.

Ma joie a quelque chose d'indompté, de farouche, en rupture avec toute décence, toute convenance, toute loi. Par elle je retourne au balbutiement de l'enfance, car elle ne présente à mon esprit que nouveauté. J'ai besoin de tout inventer, mots et gestes ; rien du passé ne satisfait plus mon amour. Tout en moi s'épanouit, s'étonne ; mon cœur bat ; une surabondance de vie monte à ma gorge comme un sanglot. Je ne sais plus rien ; c'est une véhémence sans souvenirs et sans rides¹⁵⁹...

Comme à son habitude lorsqu'il évoque les particularités de son être, Gide se définit – et décrit ici sa joie – en opposition aux normes, qu'il accentue par la répétition du déterminant « tout ». La singularité de cette joie nécessite une nouveauté que le retour à l'enfance, d'abord mis en avant, ne semble pas satisfaire. De même, sa force est telle qu'elle se rapproche de la tristesse, comme en témoigne la comparaison de la « surabondance de vie » à « un sanglot ». Enfin, l'écrivain amplifie le pouvoir qu'elle a sur lui, rendant absent tout le reste. Non seulement sa joie – et ses autres états positifs tels que l'émerveillement – est aussi intense que les souffrances qu'il évoque, mais les

¹⁵⁷ Cette contrainte est aussi pour Gide garante de la richesse de l'œuvre d'art : « L'art naît de contrainte, vit de lutte, meurt de liberté. » (« De l'évolution du théâtre », *Essais critiques, op. cit.*, p. 437 [première publication dans *L'Ermitage* de mai 1904].)

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 967 [13 octobre 1916].

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 1049 [30 novembre 1917].

modalités de sa description lui sont également similaires. Dès lors, le caractère extrême de ces humeurs opposées témoigne de la complexité du moi gidien, qui se définit finalement par les tensions créées par les facettes contradictoires de son être. Ces dernières s'intensifient à mesure que Gide évolue et découvre sa singularité dans les Mémoires, jusqu'à aboutir à des commentaires et formules qui les explicitent :

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'habitent¹⁶⁰.

L'écrivain admet que les oppositions de son être ne se limitent pas à ses variations et son évolution, mais qu'elles définissent premièrement son identité. Ces contradictions lui sont intrinsèques, ce qui explique la présence de tensions en lui : elles ne sont pas créées par des événements extérieurs, mais sont seulement stimulées par eux. La complexité de cette identité est un terrain fertile aux conflits, d'autant plus que Gide déclare rechercher ce qui s'oppose à lui :

Avec un empressement pervers j'accueille tout ce qui vient briser ma route ; c'est un trait de ma nature que je ne chercherai pas à expliquer, car je ne parviens pas à le comprendre¹⁶¹...

Ce trait singulier, qui semble lui échapper, est illustré par la force de la collision provenant de l'association du substantif « empressement » au verbe « briser ». Si le moi gidien est formé de contradictions, il révèle également les cultiver. Or, les tensions multiples qui le définissent sont difficiles à faire figurer simultanément, comme nous l'avons vu précédemment à partir du commentaire de Gide qui conclut la première partie des Mémoires :

Sans doute un besoin de mon esprit m'amène, pour tracer plus purement chaque trait, à simplifier tout à l'excès ; on ne dessine pas sans choisir ; mais le plus gênant c'est de devoir présenter comme successifs des états de simultanéité confuse. Je suis un être de dialogue ; tout en moi combat et se contredit¹⁶².

Ce qui caractérise son être est en fait la formule « tout en moi combat et se contredit », qu'il ne peut pas démontrer fidèlement par l'écriture. À partir de cette précision¹⁶³, il est toutefois possible de mieux appréhender la réalité du moi gidien, en prenant en compte que les tensions qui le définissent sont simplifiées dans le texte des

¹⁶⁰ *Si le grain ne meurt*, p. 252.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 347.

¹⁶² *Ibid.*, p. 280.

¹⁶³ Comme nous l'avons vu en première partie, cette précision est permise grâce aux Mémoires et au *Journal*, dont les commentaires autoréflexifs portant sur l'identité ou l'écriture de Gide éclairent la complexité qui le caractérise. Elle est notamment illustrée par les formules d'*être de dialogue* ou d'*état de dialogue*.

Mémoires et du *Journal*. Les forces qui s'expriment en son être y sont probablement accentuées dans la mesure où elles sont représentées figurativement, mais leur action crée des tiraillements plus profonds en l'écrivain, dont l'identité même est formée par des antagonismes. Bien que l'essence contradictoire de son identité prenne difficilement part au texte, des tensions apparaissent sur le plan moral dans les Mémoires, décrivant l'évolution de l'être gidien, et également sur un plan artistique – qui commence à prendre de l'importance dans la seconde partie des Mémoires et occupe une place centrale dans le *Journal*. Gide évoque notamment sa difficulté à articuler l'ensemble de ses facettes, produisant des mouvements conflictuels en lui.

Mon éducation puritaine avait fait un monstre des revendications de la chair ; comment eussé-je compris, en ce temps, que ma nature se dérobaît à la solution la plus généralement admise, autant que mon puritanisme la réprouvait. Cependant l'état de chasteté, force était de m'en persuader, restait insidieux et précaire ; tout autre échappement m'étant refusé, je retombais dans le vice de ma première enfance et me désespérais à neuf chaque fois que j'y retombais. Avec beaucoup d'amour, de musique, de métaphysique et de poésie, c'était le sujet de mon livre. J'ai dit précédemment que je ne voyais rien au-delà ; ce n'était point seulement mon premier livre, c'était ma Somme ; ma vie me paraissait devoir s'y achever, s'y conclure. Mais par moments pourtant, bondissant hors de mon héros, et tandis qu'il sombrait dans la folie, mon âme, enfin délivrée de lui, de ce poids moribond qu'elle traînait depuis trop longtemps après elle, entrevoyait des possibilités vertigineuses¹⁶⁴.

Si cet état de déséquilibre date de sa jeunesse, il signale clairement les tensions latentes en son être. Là encore, la force d'une influence stimule celle de l'influence contraire : « mon éducation puritaine avait fait un monstre des revendications de la chair ». Ne parvenant pas à trouver son propre modèle qui correspondrait à sa « nature », il semble subir le poids de l'immoralité en s'adonnant aux pratiques onanistes contre lesquelles il lutte depuis son enfance. Attaché à la religion, qu'il a étudiée avec sa cousine Emmanuèle puis solitairement, il ne peut pas s'en contenter puisqu'elle s'oppose à ses désirs. Son rapport à la religion, comme son rapport à son premier livre, *Les Cahiers d'André Walter*, le placent dans une position ambivalente, entre dévouement total et prise de distance ; ni la religion, ni l'art ne lui suffisent car il ne parvient pas à exprimer toute la complexité de son être par eux. Il rend compte de son insatisfaction par les adjectifs « insidieux et précaire » qualifiant « l'état de chasteté », ainsi que par les compléments circonstanciels qui introduisent une exception : « Mais par moments pourtant ». Similairement au cadre moral, l'écriture des *Cahiers* lui est insuffisante, puisqu'elle lui a permis de ne faire vivre qu'une seule face de son identité. Du même coup, il fait figurer

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 246.

le dédoublement de son être par le dédoublement artistique, entre l'écrivain et son personnage. Il ajoute plus tard à propos de ses *Cahiers* : « Si déjà je ne peux rien affirmer qui ne soulève en moi la revendication du contraire, quelle réaction l'exagération d'un tel livre ne devait-elle pas provoquer¹⁶⁵ ? ». Ainsi, l'écriture est intimement liée à l'identité de l'écrivain, qui se complexifie à travers l'exploration des possibles permise par l'art¹⁶⁶. En se limitant à des modèles préexistants qui ne peuvent englober tous les aspects du moi gidien, il illustre les conflits qui ont inévitablement lieu en lui. Avec le temps, il semble se rapprocher d'un modèle qui lui convient, en particulier grâce à l'art, qui lui offre l'opportunité de manifester sa singularité. Néanmoins, des tensions demeurent, comme en témoigne la crise religieuse de 1916. De plus, la période étudiée (1916-1925) correspond à un tournant dans l'œuvre de Gide, qui décide d'y assumer ouvertement sa sexualité, avec *Si le grain ne meurt* et *Corydon*, et travaille à ce qu'il considère comme son unique roman : *Les Faux-Monnayeurs*. L'importance de ces projets crée alors des tensions exprimées dans le *Journal*, provenant notamment de l'écart entre ce que l'auteur cherche à créer et ce qu'il crée, mais également d'un sentiment d'urgence lié à l'idée de la mort. Ainsi, il écrit en 1917 à propos des Mémoires :

Je n'ai encore rien abordé, rien effleuré, de ce qui me les fait écrire. Peut-être m'attardai-je à l'excès à ces bagatelles du vestibule. Avec cela, l'idée de la mort ne me quitte pas, et il n'est pas de jour où je ne me pose cette question : si brusquement, aujourd'hui même, dans une heure, tout de suite, il me fallait tout interrompre, qu'est-ce qui resterait, qu'est-ce qui paraîtrait, de tout ce que j'avais à dire ? À force de précautions, d'atermoiements, et avec cette manie de réserver toujours pour de plus dignes temps le meilleur, il me semble que *tout* encore reste à dire et que je n'ai fait jusqu'à présent que préparer. Et pourtant je n'ai aucune confiance dans la vie, dans ma vie ; cette appréhension ne me quitte pas, de la voir finir brusquement... au moment où enfin je commencerais à oser parler franc et dire des choses essentielles et véritables. Rien ne doit plus m'en détourner¹⁶⁷.

Son goût pour l'exagération apparaît là encore à travers la répétition du substantif « rien », auquel répond ensuite « *tout* ». Il exprime un sentiment d'urgence, qui vient de l'angoisse liée à l'impression posthume que son œuvre donnera de lui – car la mort figerait son existence qu'il veut multiple –, par le rythme de la phrase qui s'accélère à partir des deux-points, où se succèdent quatre compléments circonstanciels de temps : « si brusquement, aujourd'hui même, dans une heure, tout de suite ». Il subit l'idée de la mort comme une force extérieure, à laquelle s'ajoute une forme de fatalité : il s'inquiète que sa vie « fini[sse] brusquement... au moment [même] où » il parviendra à s'approcher de

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 256.

¹⁶⁶ Comme nous l'avons vu en première partie, en particulier grâce à la citation d'Albert Thibaudet.

¹⁶⁷ *Journal I*, p. 1020-1021 [21 janvier 1917].

l'œuvre qu'il veut produire. Pour contrecarrer ces angoisses, il s'impose finalement une rigueur qui lui permet d'avancer pendant un temps : « Rien ne doit plus m'en détourner ». Cette solution n'est toutefois que partielle, car elle ne l'empêche pas d'être insatisfait par ce qu'il écrit ; sa méthode de travail ne retient pas la lutte en lui entre ce à quoi il aspire et sa façon naturelle d'écrire :

Je voudrais arriver à y satisfaire aux exigences de Martin du Gard. Je voudrais surtout obtenir de moi une façon de m'exprimer plus nerveuse, plus incisive, plus sèche ; ne céder plus à ce besoin de rythmer mes phrases, dont je prends en horreur le bercement. En horreur le revêtement poétique mielleux, poisseux¹⁶⁸...

Il oppose ainsi ses aspirations à la réalité par la triple comparaison, accompagnée d'un dégoût de lui-même – également accentué par la répétition de l'expression « en horreur ». De plus, l'énumération ternaire finale, en écho à l'énumération comparative, achève de contraster l'écriture de Gide avec le modèle qu'il ne parvient pas à atteindre. Ces tiraillements provoqués par la création sont une des manifestations des conflits qui l'animent, concernant à la fois ses valeurs morales et son œuvre, dans laquelle il fait entrer une part de lui-même. D'une certaine manière, l'écriture lui permet de faire vivre les différentes facettes de son être, qu'il voudrait toutes pouvoir embrasser simultanément. La recherche de cette harmonie paradoxale par l'art semble se présenter comme seule solution pour pouvoir réduire les tensions du moi gidien ; au temps des Mémoires, il paraît ne pas encore avoir réalisé cela, comme le signale leur conclusion :

Une fatalité me menait ; peut-être aussi le secret besoin de mettre au défi ma nature ; car, en Emmanuèle, n'était-ce pas la vertu même que j'aimais ? C'était le ciel, que mon insatiable enfer épousait ; mais cet enfer je l'omettais à l'instant même : les larmes de mon deuil en avaient éteint tous les feux ; j'étais comme ébloui d'azur, et ce que je ne consentais plus à voir avait cessé pour moi d'exister. Je crus que tout entier je pouvais me donner à elle, et le fis sans réserve de rien. À quelque temps de là nous nous fiançâmes¹⁶⁹.

Si une harmonie semble être atteinte textuellement par le mariage du ciel et de l'enfer, elle ne reflète pas la réalité de la vie de Gide, dont le mariage avec Madeleine ne sera jamais consumé et mènera à plusieurs crises, puis à une rupture. Une impression d'éblouissement se fait ressentir par la convocation d'une lumière divine associée au ciel, ainsi que par le modalisateur – « je crus » – et le complément circonstanciel de manière – « sans réserve de rien » – connotant la décision irréfléchie du jeune adulte. Ce semblant de *happy ending* revêt une forme d'ambivalence, dans la mesure où le reste des Mémoires

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 1112 [1^{er} novembre 1920].

¹⁶⁹ *Si le grain ne meurt*, p. 368-369.

– et d’autant plus lorsqu’ils sont mis en parallèle au *Journal* – illustre la faillite de l’auteur lorsqu’il tente de se dérober à la sensualité. Dans la réalité, il ne peut réaliser cette harmonie paradoxale, car elle implique une personne tierce ; cependant, l’œuvre d’art n’implique que lui et, hors de la réalité, elle lui offre un espace plus libre dans lequel il peut s’accomplir pleinement.

À la recherche d’une harmonie paradoxale

Si l’esthétique de la dualité transmet les tensions du moi gidien, elle leur confère également une certaine harmonie grâce à sa forme – englobant esthétiquement des éléments d’apparence contradictoire. Par l’écriture, Gide transcrit les contradictions de son être et réalise une harmonie paradoxale, vers laquelle il tend dans sa vie. Le recours à l’art semble donc nécessaire pour parvenir à cette harmonie, qui découle premièrement de l’élaboration d’un nouveau modèle adapté aux particularités du moi gidien. Dues à la libération des carcans normatifs et religieux qui entraîne une liberté trop importante, des tensions naissent en Gide, qui les contrecarre par la recherche d’une « loi nouvelle¹⁷⁰ ». Celle-ci consiste en un retour à ce que Gide a rejeté lors de sa renaissance décrite dans *Si le grain ne meurt*. En effet, il reprend de son éducation protestante la nécessité d’une loi, qu’il adapte à la singularité de son être. Daniel Moutote illustre ce processus, suggérant une plus grande proximité qu’il n’y paraît d’abord entre la nouvelle vie de Gide et celle qu’il prétend rejeter :

Le protestantisme de la mère en faveur de la loi, plus que le protestantisme familial, marquera le fils d’une rigueur profonde, et l’engagera, au sortir de l’enfance, non pas à s’abandonner, mais à chercher sa propre loi. Cette contrainte subie le poussera certes à se révolter contre une morale imposée, mais lui donnera le goût de l’enseignement contre lequel il aura même à se défendre¹⁷¹.

Non seulement sa « loi nouvelle » est influencée par la rigueur de son enfance, mais cette dernière aurait elle-même stimulé sa révolte par sa trop grande contrainte. Jean-Michel Wittmann, qui souligne également ce retour à une loi héritée de son enfance, ajoute que le protestantisme n’a pas provoqué la révolte de Gide par sa seule contrainte, mais aussi par son principe même, qui consiste à remettre en question ce qui est établi :

L’Afrique est à la fois un éden et une terre promise, qui permet de retrouver Uzès ; quant à la nouvelle religion découverte par Gide, elle découle de sa faculté à renouer, dans son esprit, avec les

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 360.

¹⁷¹ Daniel Moutote, *Le journal de Gide et les problèmes du moi : (1889-1925)*, op. cit., p. 417.

origines du protestantisme, né du besoin de critiquer les dogmes et de relire l'Évangile d'un œil neuf¹⁷².

Ainsi s'explique le projet du *Christianisme contre le Christ*, qui, malgré son titre d'apparence antithétique, est en fait synonyme d'harmonie entre les différentes considérations religieuses et morales du moi gidien. Pour ne pas rester paralysé par les tensions de son être, l'écrivain doit trouver un modèle tout aussi singulier que son identité, qu'il expose dans la deuxième partie des Mémoires, ainsi que dans le *Journal* :

L'important est de trouver une méthode (ou une absence de méthode) de vie qui préserve à la fois la saveur de l'objet et notre propre gourmandise. Désenchantement progressif de tout l'univers d'une part ; satiété de l'autre : il semble que ce soit là le but que l'on se propose ; il n'en est pas que l'on atteigne plus facilement et plus communément, hélas¹⁷³ !

En écho à sa « loi nouvelle », cette « méthode » témoigne de son besoin de rigueur ; la mesure qu'il suggère s'accompagne ici de son contraire, puisque la sévérité de sa méthode est dirigée vers la préservation du plaisir, de la « gourmandise ». Cette entrée du *Journal* signale une forme d'harmonie par sa construction, comme par le modèle qu'elle propose. Elle est une manifestation de l'esthétique de la dualité par son association par paires d'éléments contrastés (« à la fois la saveur de l'objet et notre propre gourmandise » ; « Désenchantement progressif de tout l'univers d'une part ; satiété de l'autre »), et met en avant une méthode, qui garantit à la fois équilibre et satisfaction. Cette harmonie de l'existence semble rarement atteinte dans le *Journal*, illustrant plutôt des balancements qui créent esthétiquement des équilibres entre les motifs d'opposition. C'est au temps des Mémoires qu'elle paraît la plus vive, puisque Gide est seulement en train de la découvrir ; il écrit ainsi au dernier chapitre :

[...] il ne me suffisait pas de m'émanciper de la règle ; je prétendais légitimer mon délire, donner raison à ma folie.

[...] Au vrai j'aurais voulu les concilier toutes, et les points de vue les plus divers, ne parvenant à rien exclure et prêt à confier au Christ la solution du litige entre Dionysos et Apollon. [...] Et je me désolais et m'indignais tout à la fois de ce qu'en avaient fait les Églises, de cet enseignement divin, qu'au travers d'elles je ne reconnaissais plus que si peu. C'est pour n'avoir point su l'y voir ou point consenti de l'y voir, que notre monde occidental périclète, me redisais-je ; telle devint ma conviction profonde, et que le devoir de dénoncer ce mal m'incombait. Je projetai donc d'écrire un livre que j'intitulais en pensée : *Le Christianisme contre le Christ* [...] ¹⁷⁴.

Sa « loi nouvelle » résulte d'une association des contraires que sont le « délire » et la « folie » par rapport à la « raison », accentuée par les deux compléments qui répètent

¹⁷² Jean-Michel Wittmann, « *Si le grain ne meurt* » d'André Gide, *op. cit.*, p. 136-137.

¹⁷³ *Journal I*, p. 1260 [10 novembre 1924].

¹⁷⁴ *Si le grain ne meurt*, p. 360-361.

une même idée. Il célèbre la variété des « points de vue » et en donne un exemple par l'opposition de ceux de Dionysos et d'Apollon¹⁷⁵, dont l'appartenance mythologique tranche également avec la mention du Christ. La convocation de ces figures est représentative de la mythologie gidienne, grâce à laquelle il fait figurer ses facettes diverses. À travers son projet de *Christianisme contre le Christ*, Gide inverse l'ordre des choses : il associe le « mal » aux Églises, aussi bien catholique que protestante, qui s'éloignent selon lui de la véritable divinité. Si le titre semble antithétique, il n'en est rien dans la pensée de Gide, dont la vision singulière se présente comme clairvoyante. En opposition à autrui, il s'apparente à un prophète qui seul est capable de percevoir la vérité divine. Il trouve une harmonie dans ce nouveau modèle religieux, qui lui permet de vivre sa foi en étant lui-même. Dès lors, en tant qu'artiste mu par la formule « nous devons tous représenter¹⁷⁶ », il veut partager cette vérité par l'écriture, comme en témoigne la rédaction du *Christianisme contre le Christ*, mais aussi le reste de son œuvre, reflétant l'harmonie – réalisée par elle – obtenue par l'acceptation des facettes contradictoires du moi gidien. Dans le *Journal*, il mentionne des vers de Hölderlin, qui célèbrent une harmonie similaire par sa dimension paradoxale :

*Wie so anders ist's geworden !
Alles, was ich has't und mied,
Stimmt in freundlichen Akkorden
Nun in meines Lebens Lied.*

Je découvre ce matin dans Hölderlin ces vers, où se reconnaît et se mire si bien ma pensée, qu'on ne laissera pas de dire plus tard que je me suis inspiré d'eux.

[...] La seconde version est encore préférable :

... was ich trauernd mied

et

meiner Freuden Lied¹⁷⁷.

Grâce aux mots du poète, Gide souligne l'épanouissement trouvé dans l'acceptation de ce qui semble négatif au premier abord : « *Alles, was ich has't und mied* » et « *was ich trauernd mied* ». Si les tensions de son être ont une place importante dans son *Journal*, il

¹⁷⁵ La coexistence de ces figures fait écho à la définition de l'essence du théâtre donnée par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* (1872), qui articule le dionysisme et l'apollinisme.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 273.

¹⁷⁷ *Journal I*, p. 1251 [21 juin 1924] ; ces vers proviennent de deux versions du poème « Diotima » de Friedrich Hölderlin, dont la traduction est donnée dans les notes de l'ouvrage : « Comme tout est différent / Ce que j'ai haï et fui / S'accorde en amicales harmonies / Au chant de mon existence. » ; « Comme tout est différent / Bien des choses que j'évitais tristement / S'accordent en amicale harmonie / Aujourd'hui au chant de ma joie. » (*Ibid.* p. 1730).

cherche tout de même à réaliser un accord entre elles par l'écriture et par la lecture ; la littérature est donc la clef de cet équilibre. Par elle, Gide se rapproche d'un modèle qui engloberait la diversité de son être. En ce sens, l'esthétique de la dualité des Mémoires et du *Journal* tend vers une forme d'harmonie, qui est explicitée dans *Si le grain ne meurt* :

J'entrevis enfin que ce dualisme discordant pourrait peut-être bien se résoudre en une harmonie. Tout aussitôt il m'apparut que cette harmonie devait être mon but souverain, et de chercher à l'obtenir la sensible raison de ma vie¹⁷⁸.

Sa solution est illustrée par l'association des termes « dualisme discordant » et « harmonie », qui, au-delà de leur opposition sémantique, produisent une phrase au rythme harmonieux. Non seulement Gide semble avoir trouvé une manière de vivre qui embrasserait l'entièreté de son être, mais le « but souverain » qu'il met en avant paraît revêtir une valeur supérieure à celle de son existence, la « sensible raison de [s]a vie » se présentant comme la dévotion de Gide à l'art. Résolvant ses tensions existentielles, l'écriture devient finalement le centre de sa vie.

Ainsi, l'esthétique de la dualité des Mémoires et du *Journal* permet de faire figurer la singularité du moi gidien par une multiplication des motifs d'opposition, représentant sa différence et les tiraillements de son être. Tendant vers l'harmonie, cette esthétique peut être perçue comme un dépassement par l'art des conflits que Gide pourrait rencontrer en raison de la diversité de son identité. Bien que le point de vue esthétique prime pour l'écrivain, les thématiques abordées par ses textes, notamment morales et existentielles, ne sont pas dénuées de sens, et leur figuration simultanée interroge, dans la mesure où elles ont tendance à être contradictoires. De même, puisque l'écrivain se plaît à amplifier les contrastes qui caractérisent sa vie, se limiter à la forme est insuffisant pour comprendre sa vision. À travers cette esthétique qui met l'accent sur les antagonismes de son être, Gide invite finalement son lecteur à réfléchir à sa véritable éthique – une éthique de l'ambiguïté, qui reflète toute sa complexité, mais qui ne peut être transmise par la forme seule. Les tensions du moi gidien semblent donc se résoudre en cette éthique mise en œuvre par une lecture active de ses textes.

¹⁷⁸ *Si le grain ne meurt*, p. 285.

PARTIE III

L'ACCESSION À UNE ÉTHIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ

Faisant figurer simultanément des éléments contradictoires, l'esthétique de la dualité ne résout pas les conflits dont elle est à l'origine. La forme du *Journal* et des Mémoires interpelle ainsi le lecteur, qui fait face à des tensions problématiques en ce qu'elles concernent des questionnements humains, liés à la vie de Gide, mais également à une éthique plus générale de l'existence. En ce sens, il semble nécessaire de dépasser le plan esthétique pour se rapprocher de sa vision ; traduite en partie par la forme, elle ne fait pas l'objet d'une définition claire, et se construit plutôt grâce à l'interprétation. Dans ses textes, Gide illustre la singularité et les antagonismes de son être, tout en invitant le lecteur à ne pas s'y arrêter. Admettant une simplification de son moi, il révèle la nécessité de dépasser la forme afin de percevoir une éthique qui embrasse la complexité et les contradictions qui le définissent. Si l'art lui permet de transcrire les tensions qui s'opèrent en lui, il lui offre également la possibilité de transmettre le modèle de vie grâce auquel il peut s'épanouir sans renoncer à la diversité des facettes de son identité. Caractérisée par l'ambiguïté, son éthique ne peut se montrer en raison de sa nature même ; elle est donc mise en œuvre par le rapport du lecteur au texte, visant à être interprété. Nous nous intéresserons alors au pouvoir de l'art, qui traduit esthétiquement une part de l'identité du moi gidien, et invite à la fois le lecteur à voir, au-delà de la forme, une ambiguïté plus proche de la vision de Gide et des hommes de manière générale. Ce dépassement est permis par une participation active du lecteur au texte, poussé à réfléchir aux tensions irrésolues créées sur le plan esthétique. Ainsi, il peut accéder à une éthique de l'ambiguïté proche de celle de Gide, qui l'instruit sur le rapport de l'écrivain à lui-même et à son art, comme sur le rapport à soi de tout homme – le portrait du moi gidien revêtant un caractère tout aussi personnel qu'universel.

Chapitre premier : La nécessité de l'art

Souvent, je me suis persuadé que j'avais été contraint à l'œuvre d'art, parce que je ne pouvais réaliser que par elle l'accord de ces éléments trop divers, qui sinon fussent restés à se combattre, ou tout au moins à dialoguer en moi. Sans doute ceux-là seuls sont-ils capables d'affirmations puissantes, que pousse en un seul sens l'élan de leur hérédité. Au contraire, les produits de croisement en qui coexistent et grandissent, en se neutralisant, des exigences opposées, c'est parmi eux, je crois, que se recrutent les arbitres et les artistes. Je me trompe fort si les exemples ne me donnent raison¹⁷⁹.

Comme l'indique cette citation précédemment évoquée, le recours à l'art paraît être pour Gide une nécessité. Il est le seul moyen de faire vivre la diversité de son être, dont il fait l'expérience par l'acte de l'écriture. Ainsi, l'art est intimement lié à son identité, en ce qu'il lui offre un espace où elle peut advenir pleinement. Correspondant à une simplification de ses antagonismes, l'esthétique de la dualité lui permet tout de même de rendre compte de leur présence en lui et de s'accomplir en tant qu'*être de dialogue*. Grâce à quelques commentaires qui explicitent le fonctionnement de son être, Gide réalise donc par l'écriture cet *état de dialogue*, qui reflète l'ambiguïté humaine, exacerbée chez l'artiste.

La réalisation de l'*état de dialogue*

Si l'esthétique de la dualité tend à une simplification des mouvements du moi gidien, elle est d'abord un moyen pour l'écrivain de faire vivre la diversité de son être. En effet, la forme de ses textes – et plus encore, la lecture parallèle du *Journal* et des Mémoires – lui permet de faire figurer les facettes variées de son identité, dont la représentation simultanée illustre la complexité du moi gidien. À partir du plan esthétique, il est donc possible de s'approcher de la vision de Gide, qui est celle d'un *être de dialogue*, c'est-à-dire que « tout en [lui] combat et se contredit¹⁸⁰ », mais il l'accepte de manière apaisée. Par l'écriture, il ne cesse de faire dialoguer les facettes qui forment son être : il rend compte de leur présence en lui et laisse au lecteur le soin de percevoir les rapports qu'elles entretiennent entre elles, conflictuels en apparence, et en réalité ambigus. Grâce à l'art, il transmet donc les éléments qui composent son *état de dialogue*, visant à être interprétés afin de réaliser ce dernier. Éric Marty éclaire la manière dont cet *état de dialogue* influence le moi gidien.

C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la notion d'« état de dialogue » : nullement platonicien, il ne tend pas à une meilleure compréhension, il est ce qui empêche le sujet de se

¹⁷⁹ *Si le grain ne meurt*, p. 21.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 280.

solidifier, de se substantifier ou de se représenter : le dialogue, pour Gide, ce n'est pas autre chose qu'une manière d'anéantir le Moi pour permettre un accès à la présence¹⁸¹.

Par la multiplication des motifs d'opposition au sein de ses textes, amplifiée par leur mise en parallèle, Gide ne donne pas une idée claire et figée de son identité ; au contraire, il fuit la définition qui l'enfermerait et produirait une image inauthentique de son être. En cela, Gide s'accomplit par l'écriture, qui lui offre un espace où son moi peut exprimer toute sa complexité. Nécessaire pour réaliser l'ambiguïté qui le caractérise, le recours à l'art lui est d'abord vital, en ce qu'il lui permet de ne pas se laisser entraîner par un des extrêmes qui l'attirent. Il écrit ainsi dans son *Journal* : « Je m'attache à ce carnet désespérément ; il fait partie de ma patience ; il m'aide à ne pas enfoncer¹⁸². » L'importance première de l'art pour s'accomplir en tant qu'*être de dialogue* est ici accentuée par la pratique du journal, dont l'écriture du quotidien est un reflet privilégié de l'écrivain ; il rend compte des états de son être par elle et, en retour, elle exerce une influence sur lui. Selon la vision de Gide, il semble alors que l'art soit supérieur à la vie, qu'il permette de vivre une vie plus riche ; cependant, il précise dans ses *Lettres à Angèle* qu'il ne faut pas simplement les opposer, mais plutôt considérer l'art comme une transfiguration de la vie, sans laquelle il n'y aurait rien pour impulser la création.

– Opposer l'art à la vie est absurde, parce que l'on ne peut faire de l'art qu'avec de la vie. Mais ce n'est que là où la vie surabonde que l'art a chance de commencer. L'art naît par surcroît, par pression de surabondance ; il commence là où *vivre* ne suffit plus à exprimer la vie. L'œuvre d'art est une œuvre de distillation ; l'artiste est un bouilleur de cru. Pour une goutte de ce fin alcool il faut une somme énorme de vie, qui s'y concentre¹⁸³.

De la même manière que dans la citation des Mémoires, selon laquelle « les produits de croisement » sont « contraint[s] à l'œuvre d'art¹⁸⁴ », la force des mouvements vitaux impulse la création artistique. Le « surcroît » de vie est d'autant plus important lorsqu'il provient d'éléments contradictoires qui forment l'être. Similairement au processus de catharsis, l'écriture permet d'apaiser les tensions de l'être ; mais à la différence de la purgation permise par la position de spectateur, ces tensions sont réellement vécues par l'écriture, dans la mesure où créer est une manière de vivre pour l'artiste. Par ses textes, Gide réalise donc l'*état de dialogue* qui est le sien ; il y exprime la diversité de son être à travers des œuvres variées et l'esthétique de la dualité qui se trouve en leur sein.

¹⁸¹ Éric Marty, *L'écriture du jour : le « Journal » d'André Gide*, op. cit., p. 245.

¹⁸² *Journal I*, p. 925 [7 février 1916].

¹⁸³ « Lettre à Angèle [IX] », *Essais critiques*, op. cit., p. 56.

¹⁸⁴ *Si le grain ne meurt*, p. 21.

J'ai pu être inquiet, dans le temps ; mais précisément la diversité de mes livres donne le change, car c'est à elle que je dois de ne plus être inquiet aujourd'hui¹⁸⁵.

Dans cette lettre à André Rouveyre, il témoigne du pouvoir de l'écriture sur son état mental. La dualité créée par les motifs d'opposition ne constitue donc pas un blocage, elle permet plutôt l'apaisement de l'écrivain, qui transcrit esthétiquement l'ambiguïté de son être. Le rapport de l'écrivain à son œuvre, par laquelle il s'accomplit et évolue, est particulièrement saillant dans l'écriture du *Journal*, comme reflet du quotidien, et dans le récit de *Si le grain ne meurt*, qui retrace la découverte par Gide de sa vocation. Les contradictions qui y figurent découlent de la transcription de l'*état de dialogue* gidien, qui s'accomplit en ce sens, et tend à une meilleure connaissance de lui-même. Si Éric Marty nie cela, considérant que le « dialogue » garantit uniquement au moi « un accès à la présence¹⁸⁶ », il semble tout de même que cette présence à soi permette à l'auteur, comme au lecteur, de mieux se comprendre. Catharine Savage Brosman écrit ainsi à propos de *Si le grain ne meurt* :

Voilà le paradoxe : le moi fuyant se dessine dans l'équivoque de sa fuite ; celui qui est obscur à soi-même s'éclaire à travers et par l'œuvre d'art, se découvre à lui-même et aux autres¹⁸⁷.

Par l'esthétique de la dualité, Gide traduit la singularité et les antagonismes de son être ; il les maîtrise en quelque sorte. En tentant de cerner son rapport à l'écriture, il est finalement possible de voir que son portrait n'est qu'une transcription de la réalité de son être. Ainsi, grâce à la médiation de l'art, il peut faire vivre par l'écriture son *état de dialogue*, lui-même accessible par une lecture active. Ce dernier se réalise par la multiplication des motifs d'opposition qui, pris dans leur ensemble, reflètent l'ambiguïté du moi gidien comme l'ambiguïté humaine.

Refléter l'ambiguïté humaine

Non seulement l'art apparaît comme une nécessité pour Gide afin de ne pas devoir choisir une identité fixe en contradiction avec l'ambiguïté qui le caractérise, mais il est aussi lié à la mission représentative de l'artiste, qui doit manifester par la création la vérité provenant de son moi profond. L'*état de dialogue*, que Gide réalise par l'écriture, est ainsi mis en avant comme modèle d'existence adapté à l'écrivain, en ce qu'il reflète son

¹⁸⁵ André Gide, André Rouveyre, *Correspondance (1909-1951)*, Paris, Mercure de France, 1967, p. 87 [5 novembre 1924].

¹⁸⁶ Éric Marty, *L'écriture du jour : le « Journal » d'André Gide*, op. cit., p. 245.

¹⁸⁷ Catharine Savage Brosman, « Gide clair-obscur », in *André Gide et l'écriture de soi*, op. cit., p. 238.

ambiguïté et celle des hommes de manière générale. Dans cette logique de la supériorité de l'art, impulsé par la vie, la dévotion de l'artiste revêt un caractère humaniste, car la manière dont l'écrivain se portraiture souligne ce qu'il a d'humain. Peter Schnyder évoque ce sacrifice de l'artiste à cette conception de l'art :

Gide exige donc d'un artiste ce qu'il est prêt à donner de lui-même : le sacrifice de toutes les valeurs à une seule – l'art, mais sans pour autant oublier qu'il n'y aura d'art que s'il y a vie. Car l'art est transitif ; il intègre cette sorte d'humanisme concret, tel que Gide va le défendre¹⁸⁸.

Par l'art, et grâce à l'esthétique de la dualité, Gide exprime l'ambiguïté de son être ; ce portrait est celui d'un homme parmi d'autres, dont le statut d'artiste exacerbe la complexité. Il s'agit pour l'écrivain d'accepter l'ambiguïté humaine et de l'embrasser pour mieux vivre ; il y parvient par l'écriture et nous invite à faire de même par la lecture. La multiplication des motifs d'opposition vise finalement à manifester ce refus du choix, et la complexité qu'ils forment est, selon Philippe Lejeune, une « tentative d'ambiguïté généralisée » :

Tout l'effort stylistique de Gide, toute son organisation du récit tendent à créer un espace dans lequel ombre et lumière puissent entrer en communication, où l'on puisse voir, par des éclairages latéraux, sous la forme de liseré ou de franges, l'ombre qu'engendre chaque lumière derrière ce qu'elle éclaire, un espace dans lequel la perspective ne rende plus tout à fait exclusive la représentation de l'une des deux faces d'un objet. Cette tentative d'ambiguïté généralisée, pour laquelle il a fallu d'abord à Gide rivaliser avec le diable, a pour but de permettre à l'homme de s'accepter tout entier, ombre et lumière – dans cette lumière supérieure qui n'ignore plus sa part d'ombre¹⁸⁹.

À travers son esthétique de la dualité, particulièrement visible grâce au clair-obscur, il met au jour des tensions sur plusieurs niveaux, qui sont le reflet de son identité. Dans *Si le grain ne meurt*, il retrace le chemin grâce auquel il a découvert la richesse et l'équilibre de cette ambiguïté : « J'entrevois enfin que ce dualisme discordant pourrait peut-être bien se résoudre en une harmonie¹⁹⁰. » Il illustre cette recherche d'harmonie par la mention de réflexions de ce genre et par l'écriture même, qui inspire le lecteur, témoin de l'état d'apaisement auquel il accède. C'est ainsi que Daniel Moutote écrit à propos du récit rétrospectif des *Mémoires* : « cette réalité personnelle complexe éclaire, comme un « traité » métaphysique, la condition humaine¹⁹¹. » En accentuant la force de ses contradictions, il transmet la vérité de son moi, caractérisée par l'ambiguïté humaine, par

¹⁸⁸ Peter Schnyder, *Pré-textes : André Gide et la tentation de la critique*, op. cit., p. 18.

¹⁸⁹ Philippe Lejeune, *Exercices d'ambiguïté : lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*, op. cit., p. 102.

¹⁹⁰ *Si le grain ne meurt*, p. 285.

¹⁹¹ Daniel Moutote, *Le journal de Gide et les problèmes du moi : (1889-1925)*, op. cit., p. 421.

l'acceptation des forces antithétiques qui forment l'être. Dès lors, les Mémoires célèbrent cette condition ambiguë, de même que les contrastes propres à la vie.

Le printemps naissait sous les palmes ; les abricotiers étaient en fleur, bourdonnant d'abeilles ; les eaux abreuyaient les champs d'orge ; et rien ne se pouvait imaginer de plus clair que ces floraisons blanches abritées par les hauts palmiers, dans leur ombre abritant, ombrageant à leur tour, le vert tendre des céréales¹⁹².

Convoquant les sens, cet extrait du dernier chapitre des Mémoires témoigne de l'harmonie à laquelle l'écrivain accède. Les détails du clair-obscur signalent une vision du monde attentive aux contrastes ainsi que l'équilibre trouvé dans ce rapport à soi et au monde. Si elle ne définit pas directement le moi gidien, cette citation illustre la perspective qu'il adopte face à la vie. En ce sens, l'esthétique de la dualité dévoile la richesse de l'ambiguïté qui, au-delà d'un équilibre, offre un regard particulier, capable de jouir de la diversité de la vie. Dans sa mission représentative, Gide révèle alors la vérité à laquelle il accède à ce moment de sa vie, dont il témoigne également au quotidien par l'écriture du *Journal*. À travers son œuvre, il semble vouloir transmettre cette vérité en encourageant le lecteur à suivre le chemin qui a été le sien. Il aime ainsi à broser un portrait complexe de lui-même ou de ses personnages, dans lequel l'esthétique de la dualité crée des tensions qui interpellent le lecteur. L'écrivain considère donc que ses textes doivent produire des mouvements inattendus :

Le bien écrire que j'admire, c'est celui qui, sans se faire trop remarquer, arrête et retient le lecteur et contraint sa pensée à n'avancer qu'avec lenteur. Je veux que son attention enfonce à chaque pas dans un sol riche et profondément ameubli. Mais ce que cherche, à l'ordinaire, le lecteur, c'est une sorte de tapis roulant qui l'entraîne.

Ce que je voudrais que soit ce roman ? un carrefour — un rendez-vous de problèmes.

... dans ce monde où l'on ne peut plus rien trouver de pur — même pas la bêtise.

Métaphores qui sans cesse soulèvent la phrase vers l'extérieur¹⁹³.

Il semble en quelque sorte vouloir manipuler son lecteur, afin de le mettre face à la complication, représentée par les images du « carrefour » et du « rendez-vous de problèmes », sans pour autant donner de solution aux « problèmes » qu'il donne à voir. C'est ce qu'il fait également dans ses textes autobiographiques, où le moi gidien est pétri de contradictions et toujours en recherche de lui-même. En illustrant l'ambiguïté d'un homme, *Si le grain ne meurt* et le *Journal* signalent la volonté de l'écrivain de représenter

¹⁹² *Si le grain ne meurt*, p. 356.

¹⁹³ *Journal I*, p. 1218 [17 juin 1923].

la condition humaine. Gide fait cela implicitement à travers l'autoportrait, et évoque également cette intention plus explicitement dans les Mémoires :

Je projetais donc d'écrire l'histoire imaginaire d'un peuple, d'un pays, avec des guerres, des révolutions, des changements de régime, des événements exemplaires. Bien que l'histoire de chaque pays diffère de l'histoire de chaque autre, je me piquais de tracer telles lignes qui leur fussent communes à toutes. J'aurais inventé des héros, des souverains, des hommes d'État, des artistes – un art, une littérature apocryphe, dont j'exposais et critiquais les tendances, des genres dont je contais l'évolution, des chefs-d'œuvre dont je révélais des fragments... Et tout cela pour prouver quoi ? Que l'histoire de l'homme aurait pu être différente, différents nos us, nos mœurs, nos coutumes, nos goûts, nos codes et nos étalons de beauté – et rester humains tout de même. Me fussé-je lancé là-dedans, je m'y serais perdu peut-être, mais sans doute beaucoup amusé¹⁹⁴.

Intéressé par l'homme, Gide semble apprécier la diversité des cultures et des personnalités, et envisage de l'enrichir davantage en créant « l'histoire imaginaire d'un peuple ». Il établit une opposition entre ce peuple fictionnel et les peuples réels ; en effet, il insiste sur l'adjectif « différent », et ajoute à cela une énumération qui souligne les caractéristiques de notre civilisation par la reprise du déterminant possessif « nos ». À travers ce projet, il manifeste son goût pour l'altérité, pour ce qui sort de l'ordinaire, tout en témoignant de la complexité humaine. Finalement, en brossant le portrait de sa singularité, l'écrivain expose l'humanité d'un homme différent, d'une manière similaire à celle de son projet littéraire. Grâce aux contrastes créés par son esthétique, il reflète à la fois l'ambiguïté de son être et celle des hommes. Dans cette mesure, le lecteur est invité à participer au texte pour percevoir cette dimension représentative et ainsi mieux se comprendre à mesure qu'il découvre le moi gidien.

¹⁹⁴ *Si le grain ne meurt*, p. 289.

Chapitre II : Participation du lecteur

Puis, mon livre achevé, je tire la barre, et laisse au lecteur le soin de l'opération ; addition, soustraction, peu importe : j'estime que ce n'est pas à moi de la faire. Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres¹⁹⁵.

À propos des *Faux-Monnayeurs*, cette citation peut s'appliquer à l'ensemble de l'œuvre de Gide, y compris ses textes autobiographiques. Ainsi, le portrait construit des Mémoires appelle une interprétation, tandis que les écrits du *Journal* invitent à la réflexion par leur caractère fragmentaire. L'image du moi gidien, formée par des motifs d'opposition, est problématique. Poussant le lecteur à se questionner sur l'existence de l'écrivain, elle lui permet de se rapprocher de la vision de Gide tout en étayant la sienne propre. L'auteur insiste sur l'autonomie de ce cheminement, qui est censé mener le lecteur à une solution personnelle :

Ce n'est point tant en apportant la solution de certains problèmes que je puisse rendre réel service au lecteur ; mais bien en le forçant à réfléchir lui-même sur ces problèmes dont je n'admets guère qu'il puisse y avoir d'autre solution que particulière et personnelle¹⁹⁶.

Par la complication de son portrait, reflétant esthétiquement son ambiguïté, Gide place le lecteur face à un moi en recherche de lui-même. Si le lecteur est invité à chercher de manière autonome une solution aux tensions de l'être, il est important de remarquer que cette dernière sera sûrement similaire à celle de Gide. C'est donc par la dimension universelle de son autoportrait que Gide implique le lecteur dans son cheminement existentiel. Témoin du caractère problématique des antagonismes gidiens, il va en fait se diriger vers l'éthique de l'écrivain, apparaissant comme seule résolution possible des conflits de l'être : celle de l'acceptation de l'ambiguïté humaine, que le lecteur arrive à percevoir par une identification au moi gidien.

Singularité et universalité du moi gidien

Le sentiment de différence du moi gidien, manifesté par la formule « Je ne suis pas pareil aux autres¹⁹⁷ ! », correspond à un sentiment assez universel, dû à la diversité humaine. Exacerbée chez l'artiste, cette singularité est illustrée dans ses textes autobiographiques, qui font écho à celle du lecteur. Dans le *Journal* et les Mémoires, Gide produit donc une image de lui qui donne lieu à une identification, les problématiques

¹⁹⁵ *Journal des faux-monnayeurs*, op. cit., p. 96.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹⁷ *Si le grain ne meurt*, p. 133.

existentielles de l'auteur résonnant en le lecteur. En ce sens, la différence et les tourments évoqués pour Gide n'ont pas besoin d'être similaires à ceux du spectateur ; ce sont seulement les mouvements intérieurs qu'ils créent, leurs dynamiques, qui importent pour permettre une identification. Grâce à la primauté de l'esthétique, Gide met l'accent sur ces mouvements, dont le lecteur peut faire l'expérience. Il est tout de même possible d'ajouter que ses questionnements personnels ne sont pas sans lien avec le contexte historique de ses écrits, car la Première Guerre mondiale bouleverse l'ordre de la société. Elle interroge la notion de patriotisme, mais également les valeurs morales et religieuses, ébranlées par l'ampleur de la violence, s'étalant sur quatre années de conflits. La crise religieuse de Gide est en partie liée à ce contexte particulier, par lequel le lecteur contemporain est également influencé. Toutefois, cela n'empêche pas les générations suivantes de comprendre le moi gidien, puisque ses tiraillements et sa remise en question auraient tout aussi bien pu être provoqués par d'autres événements. En effet, l'introspection entraînée par les événements importe plus que leur objet afin de s'approcher du vécu de l'auteur. Nous pouvons ainsi rappeler la remarque de Daniel Moutote, selon qui :

Toute œuvre de Gide est à la fois assez particulière pour que chacun puisse s'attacher à elle, et du même coup assez générale, selon lui, pour s'adapter à tous les hommes. Ce que Gide met en œuvre, c'est le Moi, élément premier de l'existence de tous les hommes¹⁹⁸.

Le moi gidien qui s'exprime dans ses textes est donc tout aussi singulier qu'universel, dans la mesure où la singularité qui le caractérise entre en résonance avec celle de tous les hommes, et en particulier des lecteurs, qui cherchent dans l'espace textuel un reflet d'eux-mêmes qu'ils ne parviennent pas à trouver dans la réalité. Ce caractère universel s'inscrit par ailleurs dans la vision artistique de Gide, selon laquelle « nous devons tous représenter¹⁹⁹ », comme le développe Christine Ligier :

[...] et le moi gidien, quelle que soit la prolifération de ses inscriptions dans les textes, est toujours une singularité référée à l'autre et à ce qu'elle peut produire chez l'autre, une mission d'exemplarité. Celui qui est exemplaire, c'est à la fois celui qui peut se poser en exemple, et celui qui, en étant un exemplaire parmi d'autres de l'espèce humaine, la désigne et la dénote à lui seul. Ainsi son écriture personnelle prend un relief particulier, en ce qu'elle va toujours avoir une visée représentative²⁰⁰.

¹⁹⁸ Daniel Moutote, *André Gide : esthétique de la création littéraire*, op. cit., p. 191.

¹⁹⁹ *Si le grain ne meurt*, p. 273.

²⁰⁰ Christine Ligier, « De la notion de genre chez Gide et de quelques autres petits détails... », in *André Gide et l'écriture de soi*, op. cit., p. 182-183.

Similairement au reste de son œuvre, son autoportrait s'inscrit dans un tableau de l'humanité, dans lequel le lecteur peut retrouver une part de lui-même. La force des antagonismes qui forment le moi gidien, amplifiée par la forme, lui permet de « se poser en exemple » de l'ambiguïté humaine. De même, son opposition à autrui prend part à sa mission représentative.

[...] la différence à soi ou à l'autre est en soi le fondement d'une vérité commune, sans laquelle ni soi ni l'autre n'existe dans cet entre-deux dans lequel nous devons vivre²⁰¹.

L'individualité se fondant dans le contraste à autrui, le sentiment de différence du moi gidien est profondément humain. De là, sa singularité revêt un caractère universel. À partir de l'esthétique de la dualité, le lecteur peut donc s'identifier au moi gidien et tenter de le comprendre. Cette participation du lecteur au texte, permise par l'identification, consiste finalement en un dépassement de la forme : il est amené à interpréter l'image de l'écrivain, complexifiée par les motifs d'opposition, pour tenter de cerner son rapport à l'existence, capable de l'inspirer aussi personnellement.

Dépassement de la forme

Grâce à l'identification, le lecteur peut s'investir dans la quête d'équilibre du moi gidien. Placé face à sa complexité, il est invité à réfléchir au modèle d'existence qui conviendrait à l'écrivain, embrassant l'ambiguïté qui le caractérise. Cette réflexion consiste en un dépassement de la forme, à partir de laquelle le lecteur interprète les problèmes du moi de l'auteur. La participation du lecteur au texte lui permet de percevoir l'état de dialogue gidien, la nécessité d'écrire afin de s'accomplir pleinement ; tout en même temps, en s'approchant de la solution propre à l'écrivain, il est poussé à s'interroger sur sa propre existence. Gide souligne lui-même dans son *Journal* la manière dont ses textes invitent à l'introspection : « Ils s'inquiètent beaucoup trop de connaître *ma* pensée ; je n'eus souci que de leur révéler la leur²⁰² ». À travers la construction de cette phrase, il se place en opposition à autrui et établit un parallèle entre son moi et celui du lecteur. Cette conception peut être complétée par une autre entrée du *Journal* :

²⁰¹ *Ibid.*, p. 183 ; Christine Ligier précise « renvo[yer] ici aux analyses de Daniel Sibony dans *Entre-deux. L'origine en partage*, Seuil, « Points essais », 1991 ; et *La haine du désir*, Christian Bourgois, coll. « Choix-Essais », (3^e éd.), 1994. ».

²⁰² *Journal I*, p. 1252 [23 juin 1924].

Je prétends donner à ceux qui me liront force, joie, courage, défiance et perspicacité — mais je me garde surtout de leur donner des directions, estimant qu'ils ne peuvent et ne doivent trouver celles-ci que par eux-mêmes (j'allais dire : « qu'en eux-mêmes »)²⁰³.

Ainsi, l'écrivain guide le lecteur vers la réflexion, vers la pensée critique ; il l'invite à participer à l'élaboration du texte, sans toutefois lui indiquer une voie d'interprétation particulière. Dans *Si le grain ne meurt* et dans le *Journal*, le cheminement du lecteur va en fait suivre celui de l'auteur. Se rendant compte de la complexité du moi gidien par la multiplication des motifs d'opposition, il cherche à cerner l'identité de l'écrivain et la sienne propre. Ce processus est permis par ce que Jean-Michel Wittmann nomme le « statut d'interprète » :

Le lecteur qui accepte de jouer accède alors au statut d'interprète, à l'image du musicien face à une partition. [...] Un tel interprète ne saurait fondamentalement se distinguer du compositeur lui-même : dans ce récit autobiographique qui doit permettre de se lire soi-même, c'est-à-dire de se (re)créer en s'écrivant, le lecteur est forcément le double de l'écrivain. Indispensable, il est sollicité, forcé d'emprunter tous les méandres d'une écriture attachée à tromper la conscience, à échapper à la manie de la rétrospection. Écrire, c'est s'oublier pour mieux se retrouver. Le lecteur est aussi la projection virtuelle du moi dédoublé, du moi qui trompe sa raison²⁰⁴.

Capable d'aller au-delà de la forme du texte grâce à l'interprétation, le lecteur se place en miroir de l'auteur. Comme lui, il accède par le texte à une meilleure connaissance de soi. Par l'acte de création, Gide traduit en effet la vérité de son être, dont il fait l'expérience grâce à la transposition esthétique. De même, l'interprétation du lecteur est impulsée par la forme du texte, qui l'interpelle et l'invite à participer à son élaboration comme un co-créateur. À partir de la forme, ils se dirigent tous deux vers un rapport à soi plus clairvoyant, en ce qu'ils conçoivent l'esthétique de la dualité comme une transposition de l'ambiguïté humaine.

Ainsi, le lecteur peut percevoir le pouvoir de la médiation artistique, d'une manière similaire à celle que découvre Gide dans *Si le grain ne meurt*, et qu'il met en œuvre dans l'ensemble de ses textes. Cette réalisation lui permet premièrement de mieux cerner le moi gidien. Dans le réseau formé par les œuvres de Gide, le lecteur peut se rendre compte des différentes facettes de l'écrivain, dont l'image est complexifiée par le recours à la fiction. Quant aux textes autobiographiques, ils sont le moyen pour l'auteur d'assumer sa singularité et ses antagonismes. Par la lecture des *Mémoires* et du *Journal*, le lecteur comprend alors la nécessité d'écrire pour Gide : elle lui permet de transformer, voire de

²⁰³ *Ibid.*, p. 1250 [3 juin 1924].

²⁰⁴ Jean-Michel Wittmann, « *Si le grain ne meurt* » d'André Gide, *op. cit.*, p. 75-76.

transfigurer, son sentiment de différence en mission représentative. Par l'art, Gide peut non seulement vivre sa singularité, mais aussi transmettre la richesse de sa vision particulière. De plus, la littérature lui offre un espace où peuvent s'accomplir les facettes variées et parfois contradictoires de son être. Le lecteur assiste donc à cet accomplissement du moi gidien ; il parvient à mieux comprendre l'auteur en accédant à la vérité de son moi profond, qui l'inspire également personnellement. L'autoportrait du moi gidien revêt enfin une dimension édicatrice, puisque le dépassement de la forme, qui permet d'accéder au moi profond de l'auteur, consiste en même temps en un « itinéraire vers soi²⁰⁵ ». Grâce à l'identification au moi gidien, le lecteur se questionne sur sa propre identité. Il accède par l'espace textuel à l'expression d'une complexité humaine qui résonne en lui. Ce pouvoir de la lecture est relevé par Peter Schnyder, qui éclaire la manière dont Gide conçoit la littérature : « La lecture est, pour Gide, l'espace qui permet à l'homme de se connaître et de connaître le lieu où se réalise son humanisme²⁰⁶. » L'écrivain cherche donc à mettre en œuvre cette conception de la lecture avec ses propres textes, et en particulier grâce à l'exemplarité de l'autoportrait qu'il construit. À la lecture de ses Mémoires et de son *Journal*, le lecteur est invité à rechercher un modèle d'existence qui prendrait en compte la complexité de son être. Ainsi, l'espace textuel se dessine à la fois comme reflet de l'homme et comme moteur d'une réflexion critique sur soi-même. Daniel Moutote évoque ce processus, qui s'applique à l'ensemble de l'œuvre de Gide, dans la conclusion de son ouvrage dédié au *Journal* :

Le livre ne raconte, non plus qu'il ne conseille : il met chacun en présence des problèmes de l'existence libre. [...] Pour Gide, le moi est essentiellement libre. Il fonde sa liberté sur le pouvoir de remise en question qui appartient à la particularité individuelle. Ce fondamental pouvoir critique, qu'exerce le moi par sa seule existence, lui permet, semble-t-il, d'édifier sa liberté sur le refus du donné. [...] Et en situant toute cette étude dans la réflexion d'un homme, il atteint la généralité propre à la vie réflexive et fonde l'universalité de son œuvre. La discipline que l'artiste propose est finalement celle de la liberté réflexive et critique²⁰⁷.

Si la liberté donne une impression de perte de contrôle à l'écrivain des Mémoires et du *Journal*, qui ne sait plus quelles valeurs lui correspondent après son rejet des carcans et lors de sa crise religieuse – tous deux couplés d'une remise en question artistique – elle se dessine comme une valeur à cultiver pour elle-même. La liberté apparaît aussi effrayante que riche, et c'est ce second caractère que le lecteur doit percevoir pour tirer

²⁰⁵ Daniel Moutote, *Le journal de Gide et les problèmes du moi : (1889-1925)*, op. cit., p. 640.

²⁰⁶ Peter Schnyder, *Pré-textes : André Gide et la tentation de la critique*, op. cit., p. 18.

²⁰⁷ Daniel Moutote, *Le journal de Gide et les problèmes du moi : (1889-1925)*, op. cit., p. 640-641.

profit de l'autoportrait de Gide. Au-delà des tensions que forme l'esthétique de la dualité, le lecteur est invité à tendre vers une forme d'harmonie ; il peut ainsi comprendre que la multiplication des motifs d'opposition ne constitue pas un blocage éthique, mais bien un équilibre qui reflète l'ambiguïté humaine. Dès lors, sa lecture active s'effectue en symétrie à l'*état de dialogue* gidien. Grâce à l'art, le moi gidien fait figurer son cheminement conflictuel vers une meilleure compréhension de soi et propose au lecteur d'opérer une même réflexion critique. Son exemple confère au lecteur les outils pour questionner son identité, puisque Gide propose une démonstration personnelle d'une introspection universelle. Ce processus est permis par l'espace textuel, où figurent des facettes extrêmes et souvent non conventionnelles du moi gidien, en contraste avec la norme – mettant le lecteur face à des possibles qu'il n'avait probablement jamais envisagés. Finalement, la réflexion impulsée par les textes autobiographiques mène le lecteur à l'éthique que Gide met en œuvre par l'écriture et que tout homme peut appliquer à soi.

Chapitre III : Le dévoilement d'une éthique

Par une participation active au texte, le lecteur accède au dévoilement d'une éthique qui embrasse la singularité et les paradoxes du moi gidien. Il trouve ainsi une solution aux tensions créées sur le plan esthétique, tout en s'approchant de la vérité de l'artiste, en laquelle il trouve un reflet de sa propre ambiguïté. Ce mode de dévoilement est lié à la nature même de l'ambiguïté, dont la richesse est garantie par l'autonomie du cheminement du lecteur, conditionné par un effort de réflexion. Ainsi, à partir de l'esthétique de la dualité, le lecteur accède à une éthique de l'ambiguïté. Cultivée par Gide, elle se dessine comme un modèle d'existence inspirant, dont il fait preuve par son activité d'artiste.

Une éthique de l'ambiguïté

Réalisant l'harmonie vers laquelle tend l'écrivain, l'éthique de l'ambiguïté qui se dévoile au lecteur paraît être celle de Gide. Ce dernier refuse cependant de théoriser quelconque modèle d'existence ; il propose uniquement au lecteur des pistes de réflexion, qui mènent vers une éthique probablement similaire à la sienne. Cette éthique est donc le résultat d'une interprétation personnelle de celle de l'écrivain. Elle est mise en œuvre par l'art, tandis que le lecteur peut y accéder par un rapport particulier au texte. Ne voulant donner aucune direction morale, Gide révèle seulement une éthique qui lui est propre, un modèle d'existence qu'il cultive, destiné à être adapté à chacun. Contrairement à une morale, cette éthique²⁰⁸ n'est pas figée : elle est définie selon l'individu, et est en perpétuelle redéfinition afin de prendre en compte son ambiguïté. En ce sens, elle se définit plutôt comme un rapport à soi et au monde, tendant vers une harmonie qui embrasse la complexité humaine. La forme artistique offre à Gide un espace pour mettre en œuvre cette éthique, qui serait appauvrie par sa théorisation. La primauté de l'art, auquel l'artiste se dévoue, va de pair avec le mode de dévoilement de cette éthique, comme en témoigne une des entrées du *Journal* à propos de la rédaction de *Si le grain ne meurt* :

²⁰⁸ Le terme « éthique » n'est pas forcément courant chez Gide, mais il traduit la manière dont il appréhende les questions morales et existentielles, puisqu'il refuse de choisir un modèle particulier. En contraste avec le terme « morale », « éthique » souligne la malléabilité de son modèle : propre à tout homme, l'éthique de l'ambiguïté constitue un certain rapport aux questionnements humains plutôt qu'une réponse à ces derniers.

Je supprime de mes Mémoires, de cette première partie tout au moins, toutes les réflexions et considérations, grâce à quoi l'on acquiert la réputation de « penseur ». Elles ne me paraissent pas à leur place ; et tout, pour moi, cède à la raison d'art²⁰⁹.

Sa conception artistique se définit en opposition à la théorisation ; elle se fonde également sur des tensions caractéristiques de l'esthétique de son portrait. En effet, Gide semble lutter contre ses tendances de « penseur », dans la mesure où le naturel de son écriture s'oppose à la dévotion à l'art vers laquelle il tend, qui implique un effort constant. Selon Philippe Lejeune, « Gide [...] laisse [ainsi] entrevoir la ligne générale de sa pensée, [sans] la livrer sous la forme d'une théorie²¹⁰ ». Ce mode de dévoilement coïncide alors à la fois avec sa vision de l'art et la nature de son éthique, toutes deux intimement liées. Comme rapport à soi et au monde, l'éthique de l'ambiguïté serait appauvrie par la forme théorique, tandis que la forme artistique est garante du cheminement autonome du lecteur. Dès lors, la dimension edificatrice des Mémoires et du *Journal* provient de la forme du portrait du moi gidien, incitant le lecteur à une réflexion similaire à celle de l'auteur. Par elle, il peut accéder à une éthique de l'ambiguïté, qui peut être définie grâce à une formule de Pierre Masson : « La morale commence, pour [Gide], là où la croyance s'arrête pour laisser place à la raison²¹¹. » Si nous préférons au terme « morale » celui d'« éthique », la vision exposée correspond bien à la manière dont Gide appréhende les problématiques humaines. En contraste avec un système de valeurs morales figées, que la religion exemplarise, l'éthique de l'ambiguïté se fonde sur la raison et consiste à cultiver un rapport critique à soi-même et à ce qui exerce une influence sur soi. De même, elle permet d'embrasser la complexité humaine, en ce qu'elle est capable d'accepter simultanément des valeurs contradictoires. Il s'agit d'une éthique à cultiver pour tendre à un rapport authentique et harmonieux à soi. Elle se présente comme une solution logique à la vue des antagonismes du moi gidien, qui forment et définissent son être, et reflètent de manière générale l'ambiguïté humaine. Découlant d'une vision réaliste de l'homme, cette éthique doit également être cultivée pour sa richesse selon Gide, qui évoque dans son *Journal* l'énergie créée par la force des contradictions :

Certains de ces jeunes gens font de grands efforts un peu ridicules pour réduire les contradictions qu'ils ont senti se dresser en eux ou devant eux, sans comprendre que l'étincelle de vie ne saurait jaillir qu'entre deux pôles contraires, et d'autant plus belle et grande qu'il est entre eux plus de distance et que chacun de ces pôles reste chargé d'une plus riche opposition.

²⁰⁹ *Journal I*, p. 1023 [1^{er} février 1917].

²¹⁰ Philippe Lejeune, *Exercices d'ambiguïté : lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*, op. cit., p. 100.

²¹¹ Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide : biographies d'un écrivain*, op. cit., p. 461.

[...] de même devons-nous protéger en nous toutes les antinomies naturelles et comprendre que c'est grâce à leur irréductible opposition que nous vivons²¹².

L'éthique de l'ambiguïté semble juste dans la mesure où elle provient d'une acceptation de ce qui est. Gide souligne la richesse formée par les contradictions grâce à l'opposition entre le modèle qu'il prône et celui généralement admis, manifesté par « certains de ces jeunes gens ». De plus, il établit un parallèle entre les antagonismes de son autoportrait et ceux de tout homme ; il se distingue seulement par la manière dont il les appréhende, qu'il partage pour encourager son lecteur à faire de même. Généralement dévoilée de manière plus implicite par ses textes, l'éthique de l'ambiguïté est ici plus clairement définie. Le mouvement créé par les contradictions humaines est à l'origine de la vie et en constitue la richesse ; selon Gide, plus l'opposition est importante, plus l'énergie vitale qu'elle produit est riche. Non seulement l'ambiguïté est une réalité humaine, mais elle est à cultiver pour faire croître la valeur de sa vie. Les possibles offerts par l'art sont ainsi un moyen privilégié pour mettre en œuvre cette éthique, comme en témoigne l'image complexe du moi gidien formée par ses textes. Elle réalise l'ambiguïté qui caractérise l'écrivain et inspire le lecteur, poussé, comme Gide aime à le faire, à rechercher dans l'espace textuel ce qui diffère de lui.

Pour pouvoir atteindre cet état d'acceptation, Gide ajoute une autre condition d'apparence ambivalente. En effet, l'éthique de l'ambiguïté paraît découler d'un rapport particulier à l'individualité, que Gide réalise en tant qu'artiste, tout en le suggérant à son lecteur. Cette réalisation a lieu lors de sa crise religieuse, dont il rend compte dans son *Journal* :

J'ai réalisé la profonde vérité de la parole : « Qui veut gagner sa vie la perdra. » Certainement, c'est dans la parfaite abnégation que l'individualisme triomphe, et le renoncement à soi est le sommet de l'affirmation²¹³.

En écho à la parabole du grain qui meurt²¹⁴, cette formule semble centrale pour l'écrivain en manque de repères. La conception de l'individualisme qu'elle propose se fonde sur un paradoxe apparent, participant à l'esthétique de la dualité. Dans ses textes autobiographiques, Gide donne à voir son individualité et invite également le lecteur à une meilleure compréhension de soi. Cependant, il précise que l'affirmation de soi est

²¹² *Journal I*, p. 1278 [janvier 1925].

²¹³ *Ibid.*, p. 930 [16 février 1916].

²¹⁴ Elles se fondent toutes deux sur un paradoxe apparent, qui interpelle : mourir pour mieux vivre, et renoncer à son individualité pour qu'elle s'affirme davantage.

d'abord un « renoncement à soi ». Selon lui, il semble donc que l'homme s'accomplit par ce rapport ambivalent. L'éthique de l'ambiguïté convoque cette conception de l'individualisme puisqu'elle permet à l'identité de l'être de ne pas rester figée. S'il n'est pas attaché à ce qui compose son individualité, l'homme pourra conserver un rapport critique à lui-même et au monde afin d'en garantir l'authenticité, comme Gide le souligne dans son *Journal* :

Pour bien juger de quelque chose il faut s'en éloigner un peu, après l'avoir aimé. Cela est vrai des pays, des êtres *et de soi-même*²¹⁵.

Selon Gide, l'homme doit exercer son esprit critique vis-à-vis de ce qui l'entoure, et premièrement vis-à-vis de lui-même, car les valeurs auxquelles un individu est attaché conditionnent et peuvent biaiser son jugement. Ainsi, l'éthique à laquelle accède le lecteur se fonde sur ce rapport particulier à soi qui nécessite un effort constant. Pour la cultiver, Gide fait preuve dans ses textes d'une remise en question perpétuelle et invite son lecteur à faire de même.

Rester en mouvement

Par l'écriture, Gide réalise l'*état de dialogue* vers lequel il tend, lui-même nourri par ses lectures. Toutes deux lui permettent donc de faire vivre une identité en mouvement, représentée dans ses textes par la complexification du moi gidien et l'esthétique de la dualité qui y est associée. Dans le *Journal*, la mention des lectures de Gide exemplifie le cheminement qu'il propose à ses lecteurs, dans la mesure où elles l'inspirent, le questionnent et font avancer sa pensée. En cernant le rapport qu'entretient Gide avec l'art, le lecteur accède à l'éthique de l'ambiguïté qu'il cultive grâce à la lecture et l'écriture. Il peut ainsi interpréter l'esthétique de la dualité non comme un blocage éthique, mais comme la figuration des pôles desquels « jailli[t] » « l'étincelle de vie²¹⁶ ». Cette énergie, ce mouvement ne peut être perçu que par une participation active au texte, grâce à laquelle le lecteur accède à une meilleure compréhension du moi gidien comme de lui-même.

Les thématiques abordées par les Mémoires et le *Journal* contribuent de manière significative à la réflexion du lecteur. En effet, les deux textes illustrent une remise en

²¹⁵ *Ibid.*, p. 1247 [27 mars 1924].

²¹⁶ *Ibid.*, p. 1278 [janvier 1925].

question de l'écrivain, qui aident à comprendre son rapport à ce qui forme son être. Au temps des Mémoires, il semble avoir trouvé le modèle qui lui correspond afin de pouvoir vivre en embrassant sa singularité et ses antagonismes. Néanmoins, la crise religieuse qu'il traverse en 1916 ainsi que ses doutes et tourments artistiques et moraux, illustrés dans le *Journal*, révèlent que « les tables de [s]a loi nouvelle²¹⁷ » sont insuffisantes pour qu'il puisse trouver un équilibre en vivant dans toute sa complexité. L'éthique de Gide, la manière dont il appréhende le monde et son être, consiste donc en une remise en question permanente, qui tend à un rapport plus authentique à soi. L'éthique de l'ambiguïté vise à vivre en acceptant la réalité morale de l'homme tout en accordant du mieux possible son existence à ses valeurs. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une morale, cette éthique se fonde sur des valeurs vers lesquelles tendre : l'homme doit exercer son esprit critique pour vivre de la manière qu'il estime la plus juste, selon une conception qui associe humanisme et ambiguïté humaine. Du fait de cette remise en question permanente des valeurs sur lesquelles accorder sa vie, l'éthique de l'ambiguïté se manifeste par le mouvement, qu'il est possible de retrouver dans le portrait du moi gidien. Confronté à une multiplication des motifs d'opposition, le lecteur peut percevoir l'énergie qu'ils créent, dont la richesse est en fait celle de l'ambiguïté. La fécondité de ces mouvements est représentée de manière exemplaire par l'image du cerf-volant, « présente dans toute sa conception de l'art et de la vie qui ne doivent sous-tendre ni une acceptation ni un reniement, mais une lutte constante²¹⁸ ». Elle est relevée par Pierre Masson, et se retrouve à la fois dans les Mémoires et le *Journal*. Après la mort de sa mère, il se décrit « pareil au cerf-volant dont on aurait soudain coupé la corde²¹⁹ », tandis que dans le *Journal*, il évoque « le cerf-volant, qui croit qu'il monterait plus haut sans la corde²²⁰... ». Illustrant l'étourdissante liberté à laquelle accède Gide après avoir rejeté les carcans moraux qui le tourmentaient, le cerf-volant témoigne de la manière dont il veut vivre sa vie, d'un mouvement perpétuel mais contrôlé. L'éthique de l'ambiguïté associe finalement la contrainte, par l'effort de la réflexion critique, et le mouvement, puisqu'elle mène à des valeurs qui peuvent se contredire et auxquelles l'homme ne doit jamais s'arrêter. Sa

²¹⁷ *Si le grain ne meurt*, p. 360.

²¹⁸ Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide : biographies d'un écrivain*, op. cit., p. 448.

²¹⁹ *Si le grain ne meurt*, p. 368.

²²⁰ *Journal I*, p. 360 [1903].

richesse, perceptible à partir de l'esthétique de la dualité, est soulignée par Pierre Masson :

[...] avec lui, toute réalité est à deux faces, toute question a deux réponses, et sa méthode consiste à ne point choisir, ni même à les fondre en une synthèse, mais à organiser entre elles un mouvement de va-et-vient, une mise en rapport, comparable à l'électricité qui circule entre deux pôles²²¹.

Le lecteur est invité à percevoir ce mouvement, cette « électricité » afin de pouvoir bénéficier à son tour de l'éthique de l'ambiguïté exprimée par la dualité des textes de Gide. D'autant plus que l'auteur se plaît à y cultiver les contradictions, afin de toujours redéfinir qui il est. Le mouvement de son être, comme celui qu'il encourage son lecteur à suivre, est donc conflictuel : il consiste pour Gide à « bondir à l'autre extrémité de [lui]-même²²² », suivant la formule donnée par Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* : « Il est bon de suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant²²³. » Aller contre soi, contre ce qui forme son être est une manière de vivre en accord avec des valeurs que l'homme choisit rationnellement, selon une logique qui s'inscrit dans la conception gidienne de l'individualisme. Grâce à l'éthique de l'ambiguïté, l'individu échappe à une identité fixe et définie, qui scléroserait son être. La mise en œuvre de cette éthique correspond à un usage réfléchi de la liberté, qui doit servir à explorer les possibilités humaines en aspirant au modèle d'existence que l'individu juge authentique et juste selon des valeurs humanistes. Par cette remise en question, le moi gidien évolue en permanence. Gide écrit ainsi : « je ne suis jamais ; je deviens²²⁴. » Dès lors, si l'aspiration de l'être à une existence juste et harmonieuse est primordiale pour Gide, c'est d'abord le mouvement qui lui importe, en raison de la richesse qu'il confère à la vie.

Certains se dirigent vers un but. D'autres vont devant eux, simplement.
Pour moi, je ne sais où je vais ; mais j'avance.

Je ne suis peut-être qu'un aventurier.

Ce n'est que dans l'aventure que certains parviennent à se connaître — à se trouver²²⁵.

Se plaçant en opposition à autrui – à « certains » et à « d'autres » – l'écrivain signale la valeur de son itinéraire indéfini par sa différence et son caractère surprenant. « Aventurier », Gide l'est surtout par ses textes, qui lui permettent d'explorer les possibles

²²¹ Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide : biographies d'un écrivain*, op. cit., p. 423.

²²² *Si le grain ne meurt*, p. 251.

²²³ *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 340.

²²⁴ *Journal II, 1926-1950*, op. cit., p. 22 [8 février 1927].

²²⁵ *Journal I*, p. 1259 [7 novembre 1924].

de sa vie et de celle des hommes. En miroir, la lecture offre une aventure similaire, par laquelle le lecteur confronte son moi à celui de l'écrivain ou de ses personnages. En cela, le portrait du moi gidien est particulièrement exemplaire, car il met le lecteur face à un être singulier et complexe, qui recherche la contradiction. Ce caractère non conventionnel du moi gidien est expliqué par la voix narrative de *Si le grain ne meurt* :

J'aime le jeu, l'inconnu, l'aventure : j'aime à n'être pas où l'on me croit ; c'est aussi pour être où il me plaît, et que l'on m'y laisse tranquille. Il m'importe avant tout de pouvoir penser librement²²⁶.

Il semble que Gide recherche l'inconnu et l'inattendu pour pouvoir s'accomplir pleinement. De même, du fait de sa mission représentative, le mouvement perpétuel et parfois surprenant de son être vise à inspirer son lecteur. Ses textes exposent la manière dont il use de sa liberté et lui permettent de se construire une image garante de l'édification du lecteur, puisque son ambiguïté l'interpelle et le mène à exercer similairement sa liberté. Cette recherche de mouvement est pour Gide le moyen de laisser à la postérité une idée de lui-même à la fois authentique et inspirante.

...jusque dans la postérité

Finalement, le portrait du moi gidien brossé par ses textes autobiographiques permet à l'écrivain de faire vivre les mouvements de son être, y compris après sa mort. Selon Gide, « l'artiste et l'homme vraiment homme, qui vit pour quelque chose, doit avoir fait d'avance le sacrifice de soi-même. Toute sa vie n'est qu'un acheminement vers cela²²⁷. » Il a ainsi vécu premièrement par son œuvre, à travers laquelle il a pu exprimer sa différence et transmettre la richesse de l'ambiguïté qu'il a découverte. L'importance de son statut d'écrivain fait que c'est par l'écriture qu'il s'accomplit et qu'il donne une image authentique de son être. De même, son autorité créatrice lui donne le pouvoir de modeler la manière dont il est perçu ainsi que l'influence qu'il exerce sur son lecteur, contemporain ou des générations suivantes. L'écriture de ses Mémoires et de son *Journal* est centrale en ce sens, puisqu'il s'agit du reflet que Gide a voulu transmettre de sa vie. Ces textes et leur mise en parallèle font figurer un moi toujours en mouvement ; ils constituent une transposition de la vie de l'écrivain suivant sa mission représentative, grâce à laquelle il peut inspirer son lecteur. À travers ses Mémoires, il fait ainsi revivre sa jeunesse ainsi que la crise qui l'a mené vers la conception de l'art et de la vie qui guide

²²⁶ *Si le grain ne meurt*, p. 251.

²²⁷ *Le Traité du Narcisse*, in *Romans : récits et soties, œuvres lyriques*, op. cit., p. 9.

le reste de son existence. De plus, il débute leur rédaction à une époque de sa vie où il pense que la mort est proche, ce qui signale l'importance de son récit dans l'image qu'il veut laisser de sa personne. Non seulement les Mémoires permettent à Gide de réécrire sa vie, mais ils mettent également l'accent sur les mouvements de son être, qui le tiraillent d'abord et le mènent finalement vers l'harmonie paradoxale propre à l'homme. Le texte du *Journal* reflète des mouvements similaires, qui sont ici ceux du quotidien. Bien qu'ils soient accentués, les mouvements de ces deux textes s'approchent d'une idée authentique de l'auteur, puisqu'ils lui permettent de former l'image d'un moi ambigu. L'écriture de ces textes autobiographiques répond ainsi à sa mission représentative, donnant une idée mouvante de son être, qui lui survivra pour inspirer son lecteur. Son autoportrait lui permet donc de continuer à vivre après sa mort, dans la mesure où il s'accomplit par ses textes, dont la lecture réactive les mouvements de son être. Gide souligne dans son *Journal* le pouvoir de l'écriture ainsi que le rôle important qu'elle joue dans son existence :

Les raisons qui me poussent à écrire sont multiples, et les plus importantes sont, il me semble, les plus secrètes. Celle-ci peut-être surtout : mettre quelque chose à l'abri de la mort — et c'est là ce qui me fait, dans mes écrits, rechercher, entre toutes qualités, celles sur qui le temps ait le moins de prise, et par quoi ils se dérobent à tous les engouements passagers²²⁸.

La construction de son portrait, les contradictions et la complexité qui le définissent lui permettent de créer un objet « sur qui le temps [a] le moins de prise ». Associés au reste de ses textes, autobiographiques comme fictionnels, les Mémoires et le *Journal* construisent une image de l'auteur qu'il veut laisser à la postérité, assez ambiguë et insaisissable pour répondre à sa crainte d'être incompris ou réduit à une identité qui n'est pas la sienne. Selon Éric Marty, l'écriture du *Journal* est le moyen privilégié pour accomplir cela :

De fait, pour Gide, *être mort* n'est nullement la certitude de tomber dans le Néant, mais le risque bien plutôt de devenir un *monument*, une sorte d'en-soi sartrien ; cette idée avait de quoi angoisser Gide puisque son écriture quotidienne en était, dans la pratique de son *Journal*, le parfait opposé²²⁹.

Reflétant la réalité quotidienne de son être, le *Journal* en garantit le mouvement perpétuel. En écrivant sa vie et en mettant en place dans ses textes un jeu de contrastes et d'ambiguïté, Gide trouve un remède à son angoisse d'une identité figée, que la mort cristalliserait. Le *Journal* réalise cela de manière exemplaire par sa nature fragmentaire

²²⁸ *Journal I*, p. 1182 [27 juillet 1922].

²²⁹ Éric Marty, *L'écriture du jour : le « Journal » d'André Gide*, op. cit., p. 248.

et inachevée, rendant le moi gidien insaisissable. Quant aux Mémoires, ils laissent place à l'ambivalence puisque les tensions exposées tout le long du récit ne sont résolues qu'en apparence et partiellement, ce que confirme leur mise en parallèle à d'autres textes de l'auteur.

Pour Gide, le sacrifice de l'artiste ne vaut pas que pour son époque. En dédiant sa vie à son œuvre, en vivant à travers elle, il pense aux générations futures qui le liront et qui pourront bénéficier de la dimension edificatrice de son autoportrait. Il évoque à plusieurs reprises cette visée ambitieuse, comme dans son *Journal* : « Je n'écris pas pour la génération qui vient, mais pour la suivante²³⁰. » Par l'écriture, il construit l'image d'un moi dont l'ambiguïté reflète celle de tout homme, un moi apte à questionner le lecteur sur l'existence de Gide comme la sienne propre. Les tensions formées par ses textes l'interpellent, le dirigeant, s'il est prêt à exercer son esprit critique, vers une éthique qui embrasse la complexité de la vie humaine et tend à un usage éclairé de la liberté. Gide n'impose pas de solution à son lecteur, il le met face aux problématiques rencontrées par un homme, premièrement écrivain. Ainsi, son rapport à l'existence transparaît dans ses textes, plaçant l'art au centre de sa vie en ce qu'il lui permet de s'accomplir pleinement. Le lecteur accède à ce rapport singulier par les textes de Gide, qui l'invitent à célébrer l'ambiguïté de la vie, transfigurée par l'écriture et accessible par la lecture, comme cheminement vers soi. Adressé au lecteur, l'envoi concluant *Les nourritures terrestres* peut ainsi s'appliquer similairement à *Si le grain ne meurt* et au *Journal* :

Jette mon livre ; dis-toi bien que ce n'est là qu'une des mille postures possible en face de la vie. Cherche la tienne. Ce qu'un autre aurait aussi bien fait que toi, ne le fais pas. Ce qu'un autre aurait aussi bien dit que toi, ne le dis pas, – aussi bien écrit que toi, ne l'écris pas. Ne t'attache en toi qu'à ce que tu sens qui n'est nulle part ailleurs qu'en toi-même, et crée de toi, impatientement ou patiemment, ah ! le plus irremplaçable des êtres²³¹.

²³⁰ *Journal I*, p. 1191 [25 octobre 1922].

²³¹ *Les nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 163.

Conclusion

Contrairement à ce qui pourrait être attendu de textes autobiographiques, les *Mémoires* et le *Journal* donnent à voir un portrait construit du moi gidien, qui s'inscrit dans la conception globale de son œuvre. Gide y expose les différentes facettes de son être afin de produire une image complexe de son moi. Il fait de même par l'écriture autobiographique, où son portrait n'est jamais figé, cultivant l'ambiguïté qui le caractérise. Grâce à l'esthétique de la dualité, il illustre les mouvements de son être, garantis par la multiplication des motifs d'opposition et réactivés par la lecture. Dès lors, l'écriture du moi gidien transmet le rapport de l'écrivain à l'art, dont le lecteur peut bénéficier à son tour.

L'espace textuel lui permet de s'accomplir dans toute son ambiguïté et de ne pas se perdre en tant qu'homme. Considérant que l'artiste dévoue sa vie à son œuvre et qu'il se démarque des autres hommes par la richesse de son moi profond, Gide dévoile son humanité à travers sa mission représentative. En effet, son aspiration à s'accomplir en tant qu'*être de dialogue*, à cultiver l'ambiguïté sans jamais se fixer dans une identité définie, se traduit par une lutte constante. Par l'écriture du moi, il tente de suivre le mouvement conseillé par la formule « Il est bon de suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant²³² », sans pour autant y parvenir toujours. Les écrits du *Journal* et le récit des *Mémoires* tendent ainsi vers l'équilibre de l'ambiguïté, tout en versant régulièrement dans les extrêmes. Si elle lui permet de s'approcher de l'éthique de l'ambiguïté à laquelle il aspire, l'écriture révèle également la faillibilité de Gide, qui, malgré l'importance de son statut d'artiste, reste un homme qui écrit à propos de sa propre existence. Dans cette perspective, la mission représentative de l'artiste est empreinte de son humanité ; en cherchant à transfigurer son existence par l'art, Gide fait tout de même entrer une part de son humanité, qui rend sa représentation certainement plus imparfaite mais aussi plus réaliste.

Son autoportrait dévoile son aspiration à une éthique de l'ambiguïté, tout en témoignant de sa difficulté à conserver un équilibre entre les différentes facettes qui forment son être. Si l'esthétique des *Mémoires* et du *Journal* ainsi que leur forme

²³² *Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 340.

particulière lui permettent de multiplier les motifs d'opposition, Gide a tout de même tendance à s'arrêter parfois à des valeurs, des idées ou des humeurs, qui figent momentanément son identité. Ainsi, son attachement au communisme, qui a lieu quelques années après la période étudiée, s'oppose à son éthique du mouvement et l'éloigne pendant un temps de l'état de dialogue auquel il aspire. En 1932, il fait part dans son *Journal* d'un état de dévotion proche de la foi, qui contraste avec le rapport au monde accessible par ses textes autobiographiques :

Cet état de dévotion, où les sentiments, les pensées, où tout l'être s'oriente et se subordonne, je le connais à nouveau tout comme au temps de ma jeunesse. [...] Et, s'il fallait donner ma vie pour assurer le succès de l'U. R. S. S., je la donnerais aussitôt²³³...

Il semble se complaire dans un état qu'il avait pourtant rejeté à l'époque de l'écriture des Mémoires, suivant un mouvement qui contraste avec celui qu'il présentait alors dans son *Journal*. En 1924, il écrit « je ne sais où je vais ; mais j'avance²³⁴ », tandis qu'en 1932, sa direction est définie : « à présent, j'avance en m'orientant vers quelque chose²³⁵ ». Dans son positionnement politique, Gide paraît ne plus cultiver l'ambiguïté qui lui avait permis d'avancer. Sa dévotion sera toutefois contrebalancée par son esprit critique, comme en témoigne la publication de son *Retour de l'U.R.S.S.* en 1936. Après avoir visité l'Union soviétique, il se rend compte de la réalité du régime communiste et revient donc sur ses positions. En ce sens, cette évolution résonne avec le mouvement des Mémoires et du *Journal* : il s'agit d'une lutte constante pour tendre vers un rapport authentique à soi et au monde. Ce cheminement, par essence conflictuel, est aussi imparfait, et Gide reflète cela à travers sa propre existence.

En s'écrivant, Gide réalise le sacrifice de l'artiste à son œuvre en vue d'inspirer la réflexion du lecteur. Si le moi gidien est exemplaire, c'est par sa richesse transfigurée par l'art, mais également par sa faillibilité. L'écriture apparaît essentielle pour Gide, qui s'accomplit pleinement à travers l'espace textuel et transmet le cheminement qu'elle lui offre à son lecteur. Il semble que la réalisation de sa vocation d'écrivain consiste d'abord en la réalisation de son humanité.

²³³ *Journal II, 1926-1950, op. cit.*, p. 362 [23 avril 1932].

²³⁴ *Journal I*, p. 1259 [7 novembre 1924].

²³⁵ *Ibid.*, p. 368 [13 juin 1932].

Pour Gide, l'artiste se définit par l'effort de la création, qui l'élève au-dessus des hommes, mêlé à son caractère humain, auquel il ne peut se soustraire et qui constitue la richesse de son œuvre. L'écriture lui permet finalement de vivre jusqu'après sa mort et d'entretenir les mouvements de son être, réactivés et complétés par la lecture. L'image du moi gidien construite par ses textes autobiographiques répond donc avec optimisme à la question qui angoisse l'écrivain :

Si brusquement, aujourd'hui même, dans une heure, tout de suite, il me fallait tout interrompre, qu'est-ce qui resterait, qu'est-ce qui paraîtrait, de tout ce que j'avais à dire²³⁶ ?

Il reste de lui une idée ambiguë et inspirante, qui pousse le lecteur à mieux le comprendre et se comprendre, tout en réalisant la richesse de l'art, capable de célébrer la vie :

Éblouissement pur, puisse ton souvenir, à l'heure de la mort, vaincre l'ombre ! Mon âme, que de fois, par l'ardeur du milieu du jour, s'est rafraîchie dans ta rosée²³⁷...

²³⁶ *Journal I*, p. 1020-1021 [21 janvier 1917].

²³⁷ *Si le grain ne meurt*, p. 211.

Bibliographie commentée

I – Œuvres d'André Gide

1. Corpus principal

GIDE André, *Journal I, 1887-1925*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 914-1284 [1916-1925]

GIDE André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1926]

2. Corpus secondaire

GIDE André, ROUYEYRE André, *Correspondance (1909-1951)*, Paris, Mercure de France, 1967

GIDE André, *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999

GIDE André, *Journal I, 1887-1925*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996

GIDE André, *Journal II, 1926-1950*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997

GIDE André, *Journal des faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1995 [1927]

GIDE André, *La Symphonie pastorale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1925 [1919]

GIDE André, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1986 [1891]

GIDE André, *Les Caves du Vatican*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1914]

GIDE André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977 [1925]

GIDE André, *Les nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972

GIDE André, *L'Immoraliste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1902]

GIDE André, *Romans : récits et soties, œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958

II – Publications consacrées à André Gide

1. Ouvrages

LEJEUNE Philippe, *Exercices d'ambiguïté : lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1974

Philippe Lejeune analyse de manière détaillée l'ambiguïté du discours de Gide en commentant plusieurs passages des Mémoires. Afin de mettre au jour le jeu d'ambiguïtés, il expose les oppositions qui en sont à l'origine et éclaire à la fois l'esthétique de la dualité et l'effet qu'elle produit.

LEJEUNE Philippe, « Gide et l'espace autobiographique », *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 165-196

Philippe Lejeune propose une lecture de *Si le grain ne meurt* comme une autobiographie complexe qui participe à la création d'une image de soi dont l'effet littéraire est plus important que la proximité avec la réalité. En analysant la stratégie d'écriture de Gide, il révèle la part de création dans l'esthétique de la dualité et la posture de l'écrivain, dont les Mémoires doivent être mis en relation avec ses autres textes.

MARTY Éric, *L'écriture du jour : le « Journal » d'André Gide*, Paris, Éditions du Seuil, 1985

Éric Marty propose une analyse thématique du *Journal* qui permet de dévoiler le rapport particulier du moi gidien au monde et à l'écriture. En étudiant les relations de Gide avec autrui, la religion, la politique ou encore lui-même, il en pointe la complexité qu'il explique par le dédoublement de l'écrivain entretenu par l'écriture du *Journal* dont le texte reste toujours en suspens.

MASSON Pierre, *Les sept vies d'André Gide : biographies d'un écrivain*, Paris, Classiques Garnier, 2016

Dans cette biographie thématique, Pierre Masson présente plusieurs pans de la vie de Gide qui offrent une vision globale de l'homme et de l'écrivain, permettant de faire apparaître la complexité de son identité comme celle de son œuvre. Ces biographies aident à comprendre ses considérations religieuses, morales et artistiques à l'origine de son éthique.

MOUTOTE Daniel, *André Gide : esthétique de la création littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1993

Dans cet ouvrage, Daniel Moutote cherche à théoriser l'esthétique générale de Gide qui se retrouve dans chaque œuvre et dans les relations qu'elles entretiennent entre elles. Cette étude de l'esthétique éclaire l'effet que Gide cherche à produire : en traduisant son rapport particulier au monde et à l'art, il en fait bénéficier le lecteur, invité à participer au texte.

SCHNYDER Peter, *Pré-textes : André Gide et la tentation de la critique*, Paris, Intertextes, coll. « Horizons », 1988, rééd. Paris, Harmattan, 2001

À travers une analyse de la critique littéraire de Gide, Peter Schnyder met en lumière l'esthétique propre à Gide ainsi que les considérations qu'il attache à sa propre œuvre. Cet ouvrage aide à comprendre l'esthétique de Gide, en soulignant son importance

première pour l'auteur, qui a une visée artistique sans mettre de côté l'accession à une éthique.

WITTMANN Jean-Michel, « *Si le grain ne meurt* » d'André Gide, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2005

Dans ce commentaire, Jean-Michel Wittmann présente les différents aspects des Mémoires, leur relation avec d'autres textes – de Gide comme de ses pairs – et avec la vie de Gide, afin de souligner leur intérêt littéraire. Il illustre ainsi de manière détaillée les niveaux de dualité, ce qu'ils traduisent du moi gidien et l'effet qu'ils produisent sur le lecteur qui connaît son œuvre.

2. Recueils collectifs

ALBLAS Anton, « Le n'importe quoi, le n'importe comment et le n'importe où : trois dimensions de l'écriture du *Journal* de Gide », in Pierre Masson et Jean Claude (dir.), *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 153-164

En étudiant un texte dont la valeur littéraire peut ne pas sembler évidente, Anton Alblas révèle que c'est justement la manière d'écrire propre au journal qui permet de produire une œuvre complexe et intéressante. La dimension paradoxale de cette écriture fait ressortir les conflits intérieurs de Gide et contribue à créer une esthétique de la dualité plus spontanée que le reste de son œuvre.

LIGIER Christine, « De la notion de genre chez Gide et de quelques autres petits détails... », in Pierre Masson et Jean Claude (dir.), *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 181-197

Christine Ligier procède à une analyse générique de l'écriture de soi chez Gide, en se focalisant particulièrement sur *Si le grain ne meurt*. En montrant comment Gide joue avec les codes génériques, elle révèle la part de mythe dans l'écriture de soi qui, tout en s'affranchissant des règles de l'autobiographie, explique l'accentuation de la dualité.

MASSON Pierre, « Genèse de *Si le grain ne meurt* ou la réécriture de soi », in Pierre Masson et Jean Claude (dir.), *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 241-257

En étudiant le processus d'écriture des Mémoires, Pierre Masson met en lumière la part de réécriture du récit autobiographique. Son analyse détaillée rend compte de l'exagération des contrastes et des oppositions, qui relèvent plus d'une création esthétique que de la réalité de la vie de Gide.

MASSON Pierre et CLAUDE Jean, « De l'autre à l'Un », *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. VII-X

Dans cette introduction au colloque, Pierre Masson et Jean Claude soulignent l'importance de l'écriture de soi dans l'œuvre de Gide, à la fois présente dans ses écrits autobiographiques et fictionnels. Ils révèlent le dédoublement qu'il opère afin de mettre

au jour une vérité ainsi que le rôle de l'esthétique, permettant une réconciliation des contraires éthiques.

RIVALIN-PADIOU Sidonie, « Confession et autoconstruction dans *Si le grain ne meurt* », in Pierre Masson et Jean Claude (dir.), *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 199-215

Sidonie Rivalin-Padiou analyse la composition et la construction des Mémoires de Gide et met au jour la mythification du moi qui s'y dessine. Elle expose ainsi le lien entre l'esthétique de la dualité et l'expression du moi gidien, présenté comme une création littéraire.

SAVAGE BROSMAN Catharine, « Gide clair-obscur », in Pierre Masson et Jean Claude (dir.), *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 217-239

Catharine Savage Brosman illustre l'esthétique du clair-obscur qui s'opère dans les Mémoires ainsi que l'imaginaire qui y est associé. L'étude de l'ombre et de la lumière, constituant une des formes de dualité parmi d'autres, révèle la présence de différents niveaux d'oppositions dans les Mémoires.

3. Articles

SAVAGE Catharine, « Gide's Criticism of Symbolism », *The Modern Language Review*, Octobre 1966, vol.61, n° 4, p. 601-609

Cet article explique la position de Gide par rapport au mouvement symboliste ; s'il en convoque l'héritage, il cherche également à le dépasser. L'analyse de Catharine Savage permet de mieux comprendre sa vision de l'art, qui, tout en plaçant l'esthétique comme supérieure, ne se limite pas à elle.

WATSON-WILLIAMS Helen, « The Principle of duality in Gide's *Les Faux-Monnayeurs* », *Australian Journal of French Studies*, Janvier 1970, n°7, p. 234-253

Helen Watson-Williams décrit la manière dont la dualité s'exprime dans *Les Faux-Monnayeurs* par la présence simultanée des forces du bien et du mal représentées par les différents personnages ainsi que les figures religieuses, et l'opposition entre les points de vue objectif et subjectif. L'étude de la dualité romanesque permet de mieux comprendre celle de l'écriture du moi, qui relève également d'une création littéraire.

4. Thèses

ANTONI Valérie, « L'ambivalence dans l'esthétique d'André Gide », Thèse de doctorat, Paris, Paris 4, 1995

MOULARD Cyril, « L'image dérobée chez André Gide : une esthétique de la division », Thèse de doctorat, Nantes, Université de Nantes, 2002

MOUTOTE Daniel, *Le journal de Gide et les problèmes du moi : (1889-1925)*, Paris, Presses universitaires de France, 1968

Dans sa thèse, Daniel Moutote met en rapport les écrits du *Journal* avec la vie et l'œuvre de Gide afin de mieux saisir l'identité de l'écrivain et la manière dont il conçoit ses œuvres. Cette analyse détaillée permet de justifier les contradictions de son être à l'origine de son esthétique, tout en éclairant l'éthique de Gide.

TSONIS Fotios, « L'ambiguïté salvatrice et destructrice dans l'œuvre romanesque d'André Gide », Thèse de doctorat, Paris, Sorbonne université, 2018

III – Autres œuvres et publications sur l'écriture du moi

1. Œuvres

MONTAIGNE Michel de, *Essais de Michel de Montaigne. Livre troisième*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012 [1595]

PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1954

PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 [1913]

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions. Livres I à VI*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2002 [1782]

RUTHERFORD Mark, *L'autobiographie de Mark Rutherford*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1989 [1881]

2. Publications

LEJEUNE Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975

IV – Ouvrages philosophiques

FRAISSE Luc, *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2013

SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Tome troisième, Paris, Félix Alcan, 1890

Table des matières

Engagement contre le plagiat	2
Remerciements	3
Introduction	4
PARTIE I : LA CONSTRUCTION D'UNE ESTHÉTIQUE.....	10
Chapitre premier : L'écriture du moi, une question de posture.....	12
« On ne dessine pas sans choisir »	12
« Le souci de vérité »	14
Brosser le portrait d'un « être de dialogue »	17
Chapitre II : Mythification et (ré)écriture du moi gidien.....	20
Une vision globale de son œuvre	20
<i>Si le grain ne meurt</i> et le <i>Journal</i> : deux faces du mythe gidien	23
La réécriture du moi ou l'écriture à l'origine du moi	26
Chapitre III : Une possibilité littéraire.....	29
Le moi profond de l'artiste	29
Le personnage de l'écrivain	31
L'écriture du moi gidien dans le sillage de ses prédécesseurs.....	33
PARTIE II : LA DUALITÉ : ESTHÉTIQUE DU MOI GIDIEN	37
Chapitre premier : La singularité du moi gidien	42
Une double nature	42
L'opposition à autrui.....	45
L'évolution du moi divisé.....	52
Chapitre II : Des motifs d'opposition multiples	57
Les manifestations corporelles	57
Figures et forces métaphoriques	61
Le clair-obscur	65
Chapitre III : Entre tensions et harmonie paradoxale	70
Un être tiraillé	71
À la recherche d'une harmonie paradoxale	77
PARTIE III : L'ACCESSION À UNE ÉTHIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ	81
Chapitre premier : La nécessité de l'art	83
La réalisation de l' <i>état de dialogue</i>	83
Refléter l'ambiguïté humaine	85

Chapitre II : Participation du lecteur.....	89
Singularité et universalité du moi gidien	89
Dépassement de la forme	91
Chapitre III : Le dévoilement d'une éthique	95
<i>Une</i> éthique de l'ambiguïté.....	95
Rester en mouvement	98
...jusque dans la postérité	101
Conclusion.....	104
Bibliographie commentée	107
Table des matières	112