

Si le grain ne meurt : *une vie réglée comme du papier à musique*

par

WALTER PUTNAM

« Je ne compose pas ; je transcris mes souvenirs », déclare André Gide à la fin du chapitre II de *Si le grain ne meurt* (57). Mais nous savons, surtout depuis Philippe Lejeune, que toute autobiographie suppose un pacte, et que l'ambiguïté chez Gide répond à une stratégie de la « différ(e/a)nce ». Dans ce contexte, Gide diffère à plus tard, à tout jamais, le dévoilement et la signification de sa différence, minant son propre récit en prétendant que ce ne sont que quelques souvenirs dictés par le destin et transcrits par la main de l'auteur. Nous aimerions suggérer ici comment l'ordonnance de ces souvenirs résulte d'une volonté de la part de Gide de composer à son tour. Mais lorsque Gide compose, c'est avec le diable, et cette composition obéit à une structure musicale aussi bien que littéraire, psychique ou métaphysique. C'est l'art de transformer un passé composé en passé simple, comme le fait Gide dès la première phrase de son récit : « Je naquis le 22 novembre 1869. » Mais les choses ne sont jamais aussi simples qu'elles n'en ont l'air.

Si le grain ne meurt contient une richesse et une diversité de références à la musique, démontrant, si besoin est, l'importance de la musique dans la vie comme dans l'œuvre d'André Gide. La quête de l'harmonie à partir de son « dualisme discordant » (285) fait associer chez Gide les « joies musicales » (164) et les joies sexuelles (299), celles-là mêmes qui résultent de cette « rééducation de nos instincts » (308) qu'il prône. La

musique dans *Si le grain ne meurt* représente bien plus qu'une simple métaphore pour suggérer un domaine mystérieux et ineffable, comme c'est souvent le cas dans la littérature symboliste ; elle fait partie intégrante de la stratégie autobiographique de Gide et lui permet d'aborder à travers elle toutes les questions d'éducation, sentimentale ou autre, qui le préoccupent. La musique sert surtout à évoquer les problèmes de la mauvaise éducation dont Gide se croit victime et qu'il se plaît à attribuer à la morale puritaine de sa mère. Gide n'affirme-t-il pas que s'il devait gagner sa vie, ce serait en tant que professeur de piano car il a « la passion de l'enseignement » (236) ? L'enregistrement de la leçon de piano qu'il donna à Annick Morice exprime bien cette passion presque dévorante pour l'œuvre de Chopin qu'il essaye de transmettre à sa jeune étudiante. La musique et l'enseignement sont indissociables dans l'esprit de Gide dans la mesure où son propre apprentissage a été façonné par la musique qu'il a apprise, jouée, écoutée et enseignée.

Bien que la musique passe souvent pour l'expression d'un paysage intérieur, il existe aussi un aspect physique et matériel de cette production des sons : la fonction des mains qui sont évoquées à plusieurs endroits stratégiques du texte et la suggestion d'un rapport possible entre ces mains, la musique, l'écriture et la sexualité¹. La main est « symbole de l'action différenciatrice » selon le *Dictionnaire des Symboles* ; nous apprenons qu'elle représente une synthèse du masculin et du féminin, qu'elle sert d'arme et d'outil selon les instruments qu'elle manie, qu'elle différencie l'homme de tout animal et qu'elle sert à différencier les objets qu'elle touche et modèle (603). Elle joue également un rôle fondamental dans l'exécution d'une œuvre, qu'elle soit musicale ou littéraire, et il est évident qu'on passe facilement du clavier au bureau dans l'exécution d'une œuvre. Souvent associées au domaine du faire, les mains peuvent également révéler l'être lorsqu'elles permettent à l'individu de s'exprimer à travers la musique ou l'écriture.

La main sert également de moyen de caractérisation dans le récit de Gide, surtout en rapport avec son monde musical : nous apprenons, par exemple, que son professeur de piano, M. Gueroult, a des mains « puissantes » (77) tandis que son autre professeur, M. Schiffmacker, possède de « petites mains courtes et rouges » (159). Souvenons-nous que c'est M.

1. Après l'élaboration de cet essai, nous avons pris connaissance de l'étude très intéressante proposée par Raimund Theis, « Note sur la symbolique de la main », dans *Lectures d'André Gide : Hommage à Claude Martin*, Études rassemblées et présentées par J.-Y. Debreuille et P. Masson, Presses Universitaires de Lyon, 1994, pp. 49-62.

Gueroult qui relie musique et littérature en racontant une histoire pour chaque morceau qu'il fait étudier à son jeune élève. M. Schifmacker, quant à lui, pense qu'« [on] apprend à jouer en jouant » (158) et supprime toute gamme et tout devoir de ses leçons. Quant à Oscar Wilde, il fait tomber sa main « énorme » sur l'épaule de Gide pour lui demander : « Dear, vous voulez le petit musicien ? » (339). C'est ce même petit musicien dont Gide avait admiré auparavant « l'allongement d[es] doigts sur la flûte, la sveltesse de son corps enfantin, la gracilité de ses jambes nues qui sortaient de la blanche culotte bouffante, l'une repliée sur le genou de l'autre » (339). Les mains servent non seulement à procurer des joies musicales mais aussi des joies sexuelles : le corps du jeune Ali dans les dunes est peut-être brûlant, mais il paraît aux mains de Gide « aussi rafraîchissant que l'ombre » (299).

Ces multiples axes convergent, nous semble-t-il, autour d'une scène capitale dans le récit : celle de la mort de la mère de Gide qui donne lieu à la scène finale du livre et au début du drame de sa vie adulte : les fiançailles avec Madeleine. Souvenons-nous que Mme Gide, à la fin du mois de mai 1895, fait une attaque qui la laisse dans un état agonisant et inconscient. Son fils est appelé d'urgence à son chevet à La Roque et voici comment il se souvient de la scène :

Des oreillers la maintenaient à demi assise ; elle avait les bras hors du lit et, sur un grand registre ouvert, elle s'efforçait d'écrire. Cet inquiet besoin d'intervenir, de conseiller, de persuader la fatiguait encore ; elle semblait en proie à une pénible agitation intérieure ; et le crayon qu'elle avait en main courait sur la feuille de papier blanc, mais sans plus tracer aucun signe ; et rien n'était plus douloureux que l'inutilité de ce suprême effort. Je tâchai de lui parler, mais ma voix ne parvenait plus jusqu'à elle ; et quand elle essayait de parler je ne pouvais distinguer ses paroles. Désireux qu'elle se reposât, j'enlevai le papier de devant elle, mais sa main continua d'écrire sur les draps. Elle s'assoupit enfin et ses traits, peu à peu, se détendirent ; ses mains cessèrent de s'agiter... Et soudain, regardant ces pauvres mains que je venais de voir peiner si désespérément, je les imaginai sur le piano, et l'idée qu'elles avaient naguère appliqué leur maladroit effort à exprimer, elles aussi, un peu de poésie, de musique, de beauté... cette idée m'emplit aussitôt d'une vénération immense, et tombant à genoux au pied du lit, j'enfonçai mon front dans les draps pour étouffer mes sanglots. (365)

Ce que Gide reproche à sa mère tout au long de ces mémoires ressort ici dans l'effort pathétique qu'elle fournit pour inscrire dans un « registre » ses dernières volontés, ses derniers comptes, ses derniers jugements. Mme Gide, même dans ce moment décisif, est en proie à l'« idée de devoir » (165) qui caractérise son optique puritaine et évangélique. Plus le fait de ses insuffisances et de ses maladresses que d'un mauvais vouloir

quelconque, Mme Gide n'avait pas su guider son fils dans son éducation, surtout musicale : « le milieu où fréquentait ma mère n'y entendait à peu près rien. Ma mère indéniablement faisait de grands efforts pour s'instruire elle-même et m'instruire ; mais ses efforts étaient mal dirigés » (157). Les leçons de piano qu'elle fait donner à André et qui tiennent une place si importante dans *Si le grain ne meurt* montrent clairement comment c'était moins la musique que la discipline des gammes et l'apprentissage du devoir qui l'attiraient. Nous reviendrons sur ces leçons dans un instant.

Le geste pathétique de Mme Gide sur son lit de mort, exprimant un désir qui n'est autre que le désir de s'exprimer, n'aboutit à rien, prouvant son impuissance et la futilité de ses efforts. Enfin, « ses mains cessèrent de s'agiter », signalant la fin de toute activité, la certitude dans la mort et l'incapacité à influencer sur le monde autour d'elle ; ainsi, dix-sept jours plus tard seront célébrées les fiançailles d'André et de Madeleine. Mais pour ce fils, les « pauvres mains » de sa mère sont réhabilitées à partir du moment où elles sont associées à la musique. Gide les imagine « sur le piano » exprimant « un peu de poésie, de musique, de beauté ». Cette observation rétrospective sert, bien sûr, à transformer leurs désaccords anciens en harmonie au moment du trépas, à confirmer son amour pour sa mère en la fixant pour la postérité dans une pose de dignité paisible.

Mais pour apprécier pleinement cette attitude complexe, il faut retourner au début du texte, à la première évocation des leçons de piano données par Mlle de Goecklin lorsqu'André avait sept ans :

Après que j'avais fait mes gammes, mes arpèges, un peu de solfège et ressassé quelque morceau des *Bonnes Traditions du Pianiste*, je cédaï la place à ma mère qui s'installait à côté de Mlle de Goecklin. Je crois que c'est par modestie que maman ne jouait jamais seule : mais, à quatre mains, comme elle y allait ! (20).

Ce que Gide appelle « modestie », il faudrait l'entendre non pas dans le sens de l'effacement de soi ou de la fausse diminution de ses qualités réelles, mais plutôt comme la marque de son refus même de se doter de qualités trop voyantes. Il observe plus loin : « Elle allait toujours s'efforçant vers quelque bien, vers quelque mieux, et ne se reposait jamais dans la satisfaction de soi-même » (165). Le piano est un instrument qui se joue principalement en soliste², qui procure un plaisir solitaire, alors que toute la direction morale de la mère de Gide tend vers une lente améliora-

2 Pour une étude complète de cette question, voir l'excellent article d'Elaine Cancalon, « Piano-Forte : le piano dans l'œuvre de Gide », *Lectures d'André Gide : Hommage à Claude Martin*, op. cit., pp. 149-57.

tion de sa personne et non vers une démonstration de son génie. Gide lui-même s'était depuis l'enfance adonné aux plaisirs solitaires qui effacent la nécessité de reconnaître une différence dont il n'est pas tout à fait prêt à assumer les conséquences. « Mon éducation puritaine encourageait à l'excès une retenue naturelle où je ne voyais point malice », dit-il en guise d'explication de son manque de curiosité à l'égard de « l'autre sexe », comme il l'appelle (196). Mais même ses jeux solitaires, qu'ils soient littéraires, musicaux ou sexuels, se voient troublés par la présence du diable, personnage indispensable à l'élaboration de son mythe personnel.

Par rapport à la réticence qu'éprouve sa mère à jouer du piano autre qu'à quatre mains, Gide lui-même insiste sur le plaisir qu'il trouve à jouer aux côtés de son cousin, Albert Démarest. Leur complicité et leur entente parfaite font des liens établis entre Gide et son cousin un des rares exemples d'harmonie avec un autre membre de sa famille, surtout masculin. Gide n'hésite pas à affirmer que leurs soirées passées ensemble à jouer des arrangements à quatre mains lui ont procuré « les joies musicales [...] les plus vives et les plus profondes » qu'il ait jamais connues (164). Même si Gide est capable de passer de longues heures à jouer du piano tout seul, il n'en dérive pas le même plaisir que lorsqu'il joue à quatre mains. Son apprentissage sexuel suivra à peu près le même parcours, et *Si le grain ne meurt* donne les étapes dans l'évolution des « jeux solitaires » (13), comme il les appelle, jusqu'à son entente avec autrui dans une liaison homosexuelle.

Il reste une autre personne avec laquelle Gide joue et qui joue pour son élève un rôle capital : c'est Marc de la Nux, son professeur pendant quatre ans. Il fournit un des rares exemples dans *Si le grain ne meurt* d'un enseignement musical réussi : « Avec lui tout s'animait, tout s'éclairait, tout répondait à l'exigence des nécessités harmoniques, se décomposait et se recomposait subtilement ; je comprenais » (237). Gide souligne clairement le lien entre musique et littérature : « Chaque note prenait sa signification particulière, se faisait mot » (237). Par contraste avec ce maître de musique, il n'évoque avec une admiration semblable qu'un seul professeur de lettres : c'est M. Dietz qui, un jour, le classe devant Pierre Louis en composition française. Pour exprimer son admiration, Gide a néanmoins recours à une métaphore musicale en qualifiant son professeur de « maestro » (217). Marc de la Nux incarne l'idéal du professeur, ce qui lui vaudra d'être comparé à Mallarmé pour l'importance qu'il a jouée dans la formation de Gide (238). Il avait même entrepris une démarche auprès de Mme Gide pour obtenir d'elle que son fils lui fût confié à plein temps ; elle refuse, considérant que son fils a « dans la vie mieux à faire qu'à simplement interpréter l'œuvre d'autrui » (238). Mais de la Nux est

réticent « par modestie » de jouer devant son jeune élève, sauf du violon qu'il ressort « volontiers » pour qu'ils exécutent ensemble quelque sonate (239). C'est à travers ces duos que Gide évoque l'harmonie qui peut régner entre deux individus, en mettant en contraste l'accord parfait qu'il atteint avec Albert Démarest ou Marc de la Nux et qui tranche nettement avec la stérilité des exercices moraux et scolaires qu'on lui propose habituellement.

La musique, thème riche en prolongements et suggestions, organise le texte autobiographique de Gide comme elle avait organisé sa vie. Sans pouvoir affirmer que Gide ait mené sa vie sous un mode musical, il nous semble néanmoins évident qu'il a choisi de la raconter comme une partition, comme un concerto, comme une fugue. Il s'agit de suggérer un dévoilement qui ne peut jamais apparaître trop vite, ni trop clairement. Si le vrai sens de *Si le grain ne meurt* se situe dans la révélation de sa « nature particulière », Gide met à rude épreuve la patience du lecteur qui sent bien que ce qui est véritablement important, c'est ce qu'on ne nous permet pas de voir...ou d'entendre. Les désaccords que Gide évoque avec son milieu et surtout avec sa mère, désaccords dûs à une différence pressentie mais impossible à vivre, fondent avec la disparition de celle-ci. En demandant la main de sa cousine, il transforme momentanément son enfer en ciel, ses tourments en promesses de bonheur, croyant qu'il pourra trouver une harmonie rêvée en la personne de Madeleine. Mais les arts, et même la musique, sont impuissants devant les ruses du malin qui guette toujours sa victime, qui font partie intégrante de sa composition.

OUVRAGES CITÉS

Chevalier, Jean et Gheerbrandt, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1982 (éd. originale, 1969).

Gide, André. *Si le grain ne meurt*. Paris : Gallimard, « Folio », 1955 (éd. originale, 1924).