

FLORA DJENADI

# Autobiographie / autofiction

## Deux exemples de réécriture de soi \*

### I. De La Porte étroite à Si le grain ne meurt : *l'épisode de la rue de Lecat*

Dans *Si le grain ne meurt*, dans le cadre de cet épisode crucial, au moment de retourner chez sa cousine, le narrateur intervient : « *J'ai dénoncé déjà cet enfantin besoin de mon esprit de combler avec du mystère tout l'espace et le temps qui ne m'étaient pas familiers. Ce qui se passait derrière mon dos me préoccupait fort, et parfois même il me semblait que si je me retournais assez vite, j'allais voir du je-ne-sais-quoi. [...] Ce soir là mon goût du clandestin fut servi*<sup>1</sup>. »

---

\* Cette étude est tirée d'un mémoire de Master de Littérature française soutenu à l'Université de Nantes en 2005.

<sup>1</sup> *Si le grain ne meurt*, in *Souvenirs et Voyages*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 159.

Dans ce passage, les termes surlignés en gras correspondent bien à la conception généralement admise à propos des mémoires, dans lesquels l'auteur doit être absolument honnête envers lui-même et envers le lecteur, et où il ne doit dissimuler aucun de ses travers. Mais dans le cas présent nous pouvons nous demander s'il ne s'agit pas de la démarche inverse, et d'une envie — avouée ou non — de souligner une faute qui dans les faits eux-mêmes n'est pas manifeste. Comme si la sincérité absolue qui est la convention des mémoires se retrouvait détournée pour produire l'effet inverse : plutôt que d'être sincère en relevant par avance un travers qui va être aussitôt illustré par la scène, l'auteur anticipe et suggère un défaut qui n'aurait pas du tout été évident s'il n'avait été si bien pointé du doigt. En effet, le verbe « dénoncer » implique l'idée d'une faute, et donc laisse supposer que ce désir de retourner chez sa cousine pourrait contenir quelque chose de malsain, le plaisir de satisfaire un certain voyeurisme. D'ailleurs, le luxe de précautions préparatoires semble fait pour nous mettre en alerte : « *J'avais quitté mes cousines vers la tombée du soir pour rentrer rue de Crosne, où je pensais que maman m'attendait ; mais je trouvais la maison vide. Je balançais quelques temps, puis résolu de retourner rue Lecat ; ce qui me paraissait d'autant plus plaisant que je savais qu'on ne m'y attendait plus*<sup>2</sup>. »

Ce passage était à l'origine encore plus développé, et nous pouvons le comparer à la manière si simple dont le même fait est amené dans *La Porte étroite* : « *Brusquement le désir me prend d'aller surprendre Alissa que pourtant je venais de quitter*<sup>3</sup>. » Ce qui dans *La Porte étroite* apparaît tout simplement comme un désir enfantin ne nécessitant aucune justification — même si la naïveté prêtée à Jérôme peut tout aussi bien suggérer une raison plus secrète et refoulée — se trouve dans *Si le grain ne meurt* amené précautionneusement. En explicitant les causes de sa conduite (« *mon goût du clandestin fut servi* »), Gide fait quasiment du lecteur le complice de ce qui va suivre. Comme si son désir inconscient de découvrir quelque chose d'insolite avait pu anticiper sur la réalité qu'il allait découvrir, et, dans un certain sens, contribuer à sa gravité. À force de vouloir se justifier, le narrateur nous incite à lui prêter une culpabilité qui, cependant, au regard des faits, n'est guère évidente. Aucune faute précise n'est ici explicitement avouée, mais parce qu'il est capable de

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *La Porte étroite*, in *Romans, récits, soties*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 502.

pressentir que quelque chose de mal va se découvrir, le narrateur nous invite à penser que lui-même n'est pas forcément étranger à ce mal.

Le premier commentaire de Jérôme dans *La Porte étroite* apparaît après qu'il a vu sa tante et l'amant de celle-ci : « *La présence de ces deux enfants m'apparaît aujourd'hui monstrueuse, dans mon innocence d'alors elle me rassura plutôt*<sup>4</sup>. »

Cette intrusion du narrateur a deux conséquences : elle accentue la gravité de ce qui a été vu — et qu'un homme adulte est censé juger « monstrueux » — et met en même temps en avant l'innocence de l'enfant qui se trompe sur le véritable sens de ce qu'il voit et qui ne peut donc pas comprendre à quel point c'est immoral. Là où Gide pratique le soupçon à son propre égard, Jérôme préserve l'image idéale de l'enfant innocent qu'il se plaît à avoir été. Dans les deux cas il y a dédoublement, mais en sens inverse : là où Jérôme se disculpe, Gide s'accuse.

Le deuxième commentaire concerne le moment où il se retrouve face à la détresse d'Alissa et qu'il sent l'importance cruciale de ce moment pour tout le reste de sa vie : « *Cet instant décida de ma vie, je ne puis encore le remémorer sans angoisse. [...] Je ne savais rien exprimer du transport nouveau de mon cœur*<sup>5</sup>. »

Il s'agit là d'un procédé romanesque. Pour faire comprendre au lecteur combien l'instant est important, le narrateur précise, avec le recul qu'il a en tant que voix adulte, que ce moment a eu un impact sur sa vie entière. Et le même procédé, dans le même but cette fois, est utilisé dans *Si le grain ne meurt* : « *Il ne me plaît point de rapporter ici le détail de son angoisse. [...] Je pense aujourd'hui que rien ne pouvait être plus cruel [...]. Non, de tout cela je ne devais rien comprendre que plus tard*<sup>6</sup>. »

Le narrateur intervient semble-t-il de la même manière dans les deux passages : l'homme adulte permet d'apporter des précisions pour combler l'ignorance de l'enfant. Mais Gide ne s'arrête pas là dans sa technique narrative, et il se sert de l'introduction de cette voix dans son récit pour amener une autre idée, car il continue : « *Que dirais-je de plus ?... j'avais erré jusqu'à ce jour à l'aventure ; je découvrais soudain un nouvel orient à ma vie. En apparence il n'y eut rien de changé. Je vais reprendre le récit des menus événements qui m'occupèrent ; il n'y eut de*

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 503.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 503-4.

<sup>6</sup> *Si le grain ne meurt*, pp. 160-1.

*changé que ceci : qu'ils ne m'occupaient plus tout entier. Je cachais au profond de mon cœur le secret de ma destinée. Eût-elle été moins contredite, je n'écrirais pas ces mémoires*<sup>7</sup>. » Ainsi, l'idée instillée précédemment, d'une sorte d'arrière-plan douteux dans le mouvement qui l'avait conduit auprès de sa cousine, trouve-t-elle ici sa force, en faisant de celle-ci la rédemptrice nécessaire que lui, pécheur, cherchait sans le savoir. Cette voix qui semblait secondaire et n'être là que pour combler les lacunes de l'enfant, devient soudain la seule voix qui compte, celle qui conclut et qui donne tout son sens au texte. C'est la voix de l'écrivain qui se fait entendre, puisqu'il parle de ce qu'il est en train d'écrire, de ce qu'il va écrire et qui valide du même coup l'expérience de son enfance et le récit qu'il en fait aujourd'hui. À l'opposé, la voix de Jérôme, qui suppose limpide son attitude enfantine, et la coïncidence de son être présent avec celui d'hier, nous invite au contraire à la méfiance.

Alissa et Emmanuèle sont deux visions d'une même femme, mais elles en sont aussi deux interprétations différentes. Par rapport à Alissa qui représente pour Jérôme la piété, la religiosité poussée à l'extrême, il est frappant de voir que l'attitude d'Emmanuèle n'éveille en Gide qu'un écho religieux beaucoup plus discret. Alissa est dans l'ombre, elle est à genoux, « *tournant le dos à la croisée d'où tombe un jour mourant*<sup>8</sup> ». C'est une mise en scène mélodramatique, Alissa est représentée en martyre ; la dépravation de sa mère retombe directement sur elle, elle est la victime qui souffre et qui expie les douleurs à la place de la véritable fautive. Il est dit que l'instant est décisif pour la vie du narrateur, mais pourtant cet instant n'est pas tellement développé. On sait juste que Jérôme est impuissant face à la détresse de cette âme, comme un profane à qui il n'est pas permis de pénétrer les secrets d'une religion, il peut juste en sentir la valeur, l'importance, sans en saisir toutes les nuances. D'ailleurs il reste « *debout près d'elle, qui restait agenouillée* » ; paralysé, presque extérieur, il ne peut que poser un baiser sur son front, et en appeler à Dieu, dans une sorte de renoncement à soi-même : « *Je pressais [...] sur son front mes lèvres, par où son âme s'écoulait. Ivre d'amour, de pitié, d'un indistinct mélange d'enthousiasme, d'abnégation, de vertu, j'en appelais à Dieu de toutes mes forces et m'offrais, ne concevant plus d'autre but à ma vie que d'abriter cette enfant contre la*

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>8</sup> *La Porte étroite*, p. 503.

*peur, contre le mal, contre la vie*<sup>9</sup>. »

Il faut remarquer la construction de cette phrase, encadrée par deux constructions ternaires présentant des termes très marqués religieusement : « enthousiasme – abnégation – vertu » puis « peur – mal – vie ». La construction ternaire s'organise autour de l'appel à Dieu, qui est le centre de la phrase. Elle confère une solennité à la phrase, une organisation inébranlable, comme pour insister sur le fait que la décision est inévitable, imposée par les circonstances. Et la position centrale de l'appel à Dieu semble induire le fait qu'il est le seul recours face à cette détresse. D'ailleurs, tout de suite après cet appel et cette décision de protéger sa cousine, Jérôme s'agenouille, la rejoignant enfin dans la prière plutôt que de rester debout devant elle sans la comprendre, comme enfin assez humble, digne de pénétrer dans le secret de sa sainteté supposée.

La démarche est toute différente dans *Si le grain ne meurt*. Tout d'abord, même si Emmanuèle est toujours agenouillée, il n'y a pas de mise en scène pour donner un sens ou une valeur particulière à cet agenouillement. Dans l'édition de la Pléiade, nous avons en note les différentes étapes du manuscrit avant qu'il n'ait son aspect définitif et nous pouvons relever ce qui peut d'abord sembler un détail mais va s'avérer très important pour l'analyse de la scène. La phrase « *Je ne compris pas aussitôt qu'elle était triste*<sup>10</sup> » était dans une première version : « *Je ne compris pas aussitôt qu'elle priait, comme je n'avais pas compris qu'elle était triste* ».

Nous nous intéressons prioritairement à la version définitive de l'œuvre, plutôt qu'aux différentes étapes du manuscrit, car ce qui nous intéresse avant tout, c'est de comparer deux textes aboutis et ce qui les lie et les sépare. Mais si ici nous comparons le texte abouti à une version primitive, c'est que l'élément apporté grâce au manuscrit est tout à fait pertinent pour mettre en valeur la différence des deux textes. En effet, grâce à ce mot, « priait », qui a été mis, puis retiré de la version définitive, nous pouvons déduire que c'est volontairement que la dimension religieuse a été retirée de la scène avec Emmanuèle. Elle est simplement triste, face à André, et il n'y a pas de place pour Dieu entre eux deux. Là où dans *La Porte étroite* ils ne semblaient être réunis que pour mieux laisser entrer la dimension religieuse dans leur vie, là où tout concourait

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 504.

<sup>10</sup> *Si le grain ne meurt*, p. 160.

pour amener Jérôme à s'agenouiller pour demander l'intervention divine, Gide n'engage que lui-même dans la protection de sa cousine. Le mot est enlevé, la notion disparaît, le sens change, Dieu a laissé la place à la vertu individuelle, qui aura la même valeur directrice dans la vie du narrateur que l'avait Dieu dans celle de Jérôme.

Ensuite, Gide essaie d'expliquer la détresse d'Emmanuèle : pas plus que Jérôme, il ne peut la comprendre. Là encore le narrateur enfant est présenté comme trop naïf pour la gravité de l'événement auquel il assiste, cela dépasse son entendement, et pourtant il sent parfaitement l'importance du moment qu'il est en train de vivre. Il sent plus qu'il ne sait. Les termes pour décrire la détresse de la cousine et l'amour du narrateur sont eux aussi débarrassés de toute interprétation religieuse, elle n'est plus représentée comme une martyre, mais comme une enfant qui souffre de l'inconduite de sa mère, et il ne s'offre plus dans un abandon quasi mystique à la protéger contre le mal. Il n'est plus question d'âme non plus, le mot n'est pas employé. Là encore, cela ne signifie pas que cet enfant va moins s'engager que le précédent, au contraire, il va y employer « tout son amour, toute sa vie », c'est presque un engagement plus total, car il se fait sans intermédiaire, et surtout, sans aide. Nous sentons alors combien il est jeune et faible face à la tâche qu'il s'est imposée, il n'a même pas l'aide de Dieu. L'auteur induit l'idée que c'est trop ; et par là, il suggère la possibilité de l'échec. La cause dans laquelle il se lance est trop élevée pour lui seul, il n'a pas les armes, et pourtant il se précipite, comme s'il ne saisissait pas pleinement tout l'enjeu de cet engagement.

Il y a une autre phrase dont les manuscrits nous apprennent qu'elle a été maintes et maintes fois reprise avant d'avoir sa formulation définitive : « *J'avais erré jusqu'à ce jour à l'aventure ; je découvrais soudain un nouvel orient à ma vie* <sup>11</sup>. » Ce nouvel orient, il est sous-entendu qu'il consiste à consacrer sa vie à Emmanuèle, à trouver le meilleur en lui pour pouvoir le lui apporter. Sous-entendu mais non dit, et nous pouvons très bien le comprendre autrement, puisqu'il parle quelques lignes plus loin du « *secret de sa destinée* », qui renvoie à la même notion que l'orient : « *Je cachais au profond de moi le secret de ma destinée. Eût-elle été moins contredite et destinée, je n'écrirais pas ces mémoires* <sup>12</sup>. » C'est donc finalement sur le narrateur que la scène se concentre, sur son destin, lié à un engagement trop fort pour un jeune enfant qui ne se connaît pas

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>12</sup> *Ibid.*

encore vraiment. Emmanuèle n'est presque qu'un prétexte pour guider le narrateur, c'est à travers elle qu'il décide de son destin, et en un sens elle en devient donc un peu responsable.

## II. De *L'Immoraliste* à *Si le grain ne meurt* : *découverte de l'attirance homosexuelle*

Le passage de *Si le grain ne meurt* dans lequel André se retrouve seul avec le jeune Ali se situe tout de suite après que le médecin a déclaré que son cas était sans espoir<sup>13</sup>. Les deux événements s'enchaînent au niveau de la construction narrative, mais ils ne semblent pourtant pas avoir de lien entre eux. Il n'est pas fait mention de l'état de santé de Gide lors de son escapade, si ce n'est que c'est lui qui le pousse à sortir seul et à attendre de l'aide de la part des enfants. Le passage est annoncé comme un « *petit épisode* », par euphémisme, et le narrateur se justifie : s'il en parle, c'est qu'il se doit d'être honnête ; rien d'autre ne le pousse que le souci de l'absolue vérité. Nous sommes dans les conventions du pacte autobiographique selon lesquelles le lecteur est en droit d'attendre une absolue sincérité de la part de l'auteur. C'est ainsi que Gide relate ce qu'il serait « *mensonger de taire* ».

L'amorce est tout autre dans *L'Immoraliste* ; nous sommes, comme le narrateur, entraînés peu à peu. Mais vers quoi ? Rien n'est dit à l'avance, le passage n'est pas préparé par une intervention externe à la narration. Il s'agit de la rencontre avec Bachir, amené sans préambules par Marceline<sup>14</sup>. Michel est pris de court par cette rencontre, ne sait ni ce qu'elle signifie, ni où elle va le mener, ni même si elle va le mener quelque part. Et c'est exactement ce que ressent le lecteur au début de cet extrait, le narrateur ne prend pas de distance, aucun recul, il ne s'adresse pas au lecteur pour excuser, justifier ou expliquer l'écriture de cette scène, qui alors semble être une « scène vécue » — contrairement à *Si le grain ne meurt*, où le narrateur commente la scène avant que nous ne l'ayons lue. Nous pouvons d'ailleurs noter que la première fois que Michel se retrouve seul face à Bachir — et qu'il semble être dépassé par ce qu'il ressent, s'en étonnant lui-même : « *vraiment, vais-je m'intéresser à cela ?* » — le passage est au présent, ce qui accentue le fait d'avoir

---

<sup>13</sup> *Si le grain ne meurt*, p. 381.

<sup>14</sup> *L'Immoraliste*, p. 382.

l'impression d'être dans une scène vécue au moment où elle est écrite, l'écriture reprend la spontanéité qui saisit le narrateur au moment où il se trouble devant l'enfant.

Les deux scènes relatent le même moment : les premiers émois du narrateur face à un jeune garçon. Mais les approches sont totalement différentes. Si nous les comparons, c'est que, dans les deux œuvres, elles ont la même valeur, elles marquent un tournant dans la vie du narrateur. Et nous verrons qu'elles sont en fait bien plus semblables que ce que nous pourrions croire à la première lecture.

Bachir et Ali sont décrits de manière presque identique, tous les deux très jeunes, bruns, coiffés d'une chéchia et nus sous leur veste ou leur gandourah, et tous deux munis d'un couteau. L'attraction physique que Bachir exerce sur Michel ne fait aucun doute, il en prend conscience en constatant : « *j'ai besoin de [e] toucher* ». Il s'agit d'un moment clé pour le narrateur qui découvre cette attraction. Il n'en savait rien, c'est sa première attraction homosexuelle, et même sa première attraction sexuelle, et il se laisse aller à cette attraction. Dans *Si le grain ne meurt*, la scène est explicite, puisque entre le jeune arabe et le narrateur, le désir est consommé, tandis que dans *L'Immoraliste*, il semble ne rien se passer ; si l'on s'en tient aux faits, Bachir n'a fait que jouer aux billes avec Michel. Ce qui rapproche ces deux scènes ne tient donc pas aux agissements des protagonistes, mais à l'identité du désir qui les traverse.

Pourtant ces scènes diffèrent. Ce qui les fait différer, c'est, dans le cas de *L'Immoraliste*, l'utilisation de symboles. Nous avons noté plus haut qu'il n'y avait pas d'allusion à la maladie dans la scène de *Si le grain ne meurt* : le médecin vient juste de condamner le malade, qui est convalescent, et qui donc sort souvent se promener en compagnie d'enfants. Cela semble être le seul lien, bien faible, entre la maladie et la découverte de la sexualité. Il en va différemment dans *L'Immoraliste* : dès que le narrateur prend conscience de l'effet qu'a sur lui le jeune Bachir, s'impatientant de ne pas le voir revenir, aussitôt il fait un lien entre les deux faits. « *Qu'a fait de moi la maladie ? Je suis triste à pleurer de la voir revenir sans Bachir*<sup>15</sup>. » Cette phrase est très importante, c'est la seule fois dans l'œuvre où le fait que Michel soit malade et son attraction vers les jeunes ont un lien de cause à effet aussi explicite. Plutôt que d'une question, il s'agit d'un constat étonné : son impatience à revoir Bachir, l'importance qu'il a pris à ses yeux, leur intimité, son attraction

---

<sup>15</sup> *L'Immoraliste*, p. 382.

physique... En tout cela Michel ne se reconnaît pas, il a changé, et la responsable de ce changement, c'est la maladie.

Dans *L'Immoraliste* il y a tout un symbole, la tuberculose est porteuse de sens, alors que dans *Si le grain ne meurt*, si André ne se précipite pas aussitôt dans les bras d'Ali, c'est en raison d'un débat moral. Il hésite d'abord, et cette hésitation est longuement détaillée, dès la phrase « *J'admire aujourd'hui ma constance...* ». Le « *aujourd'hui* » nous indique que la voix qui s'exprime est celle du narrateur, qui, prenant du recul face à la scène des années plus tard, analyse en quelque sorte l'état de sa conscience, de sa « vertu » face au « péché », pour reprendre ses propres termes. Car le pas qui est franchi, ce pas qui le dirige finalement vers Ali, c'est son choix de rejeter les dogmes religieux qui le brimaient depuis toujours sans peut-être qu'il en ait conscience. À ce moment, sa vertu est déjà ancienne, vaincue. Nous pouvons relever le vocabulaire qui concerne la conscience, la lutte interne : vertu, péché, motifs secret, actes les plus décisifs, triomphe, dédain, curiosité. Ces quelques lignes de rétrospection sont encadrées de points de suspension, de « *ma constance...* » à « *...et je vis son rire* ». Ces points de suspension indiquent qu'il s'agit d'une pause narrative, d'une pause aussi dans l'action. Cela ne prend pas beaucoup de temps, il se décide vite, mais cette hésitation est importante en tant que telle : ce qui est remis en cause lors de cette hésitation, c'est bien la vertu, car même s'il dit qu'il s'agissait de curiosité, il précise également que l'on ignore le motif de nos actes décisifs, et il se présente comme étant « *sur le seuil du péché* ».

Pas de traces de cette lutte interne dans *L'Immoraliste*, de cette évolution intérieure du personnage. Cela ne signifie pourtant pas qu'il ne vive aucune tension, ni non plus qu'il n'ait pas fait un pas. Mais, de la même manière que le cap est franchi différemment, c'est autrement qu'il rejette sa vertu, sa lutte se situe sur un autre plan : celui de la maladie, qui représente cette vertu. Elle en est le signe extérieur, marque des luttes internes qui assaillent le personnage tout au long de l'œuvre. La sévérité du verdict face à la maladie symbolise l'importance de l'enjeu, la convalescence mime le choix que peu à peu le narrateur fait en lui, son changement, et la guérison représente le passage à un autre état. La maladie de Michel, c'est l'extériorisation du conflit interne qu'il vit. Un état de changement d'être dont il ne semble pas avoir conscience, tout est dans le non-dit. Ainsi dans ce passage il semble ne rien se passer avec le jeune Bachir, par rapport à ce qui est relaté, au niveau des faits, mais nous sentons une tension sous-jacente, qui nous permet de sentir que le

moment, l'événement est capital. Et, une fois que l'enfant est parti, nous pourrions avoir un doute, n'être pas sûrs de ce qu'il faut en tirer ; le narrateur lui-même ne fait aucun commentaire, il ne semble pas non plus interpréter les faits au-delà de leur apparence, mais voici qu'il est saisi d'une crise beaucoup plus violente que celles dont il avait déjà été victime... Il crache du sang, un énorme caillot... quelque chose en lui est en train de se produire, cette rencontre va changer son être. Que sont cet état physique, ce laisser-aller, ce caillot de sang ? Ce sont les restes de son ancien être qui commencent à disparaître, entamant sa transformation. L'état de défaitisme face à la maladie, c'était l'ancien être, les anciennes valeurs qui ne valaient plus à ce stade la peine d'être défendues. L'état de si grande faiblesse, c'est l'état de ruines de cet ancien ordre, et le caillot de sang, la crise, c'est le symbole de ce rejet total, déclenché par les émois causés par Bachir. Ce sang est sale, il est répugnant, en comparaison du « beau sang rutilant de Bachir »... Le sang est le symbole d'une certaine image de la vie, et ce qui l'appelle, ce sont les quelques gouttes qu'il a pu apercevoir sur le doigt de l'enfant, présentées en opposition à son sang à lui, apparu sous la forme d'un affreux crachat.

Cette crise est le moment de rupture. C'est à cet instant précis qu'il décide de reprendre goût à la vie.