

PIERRE MASSON

Écriture/réécriture de soi

Variations

sur quelques scènes capitales

L'ŒUVRE D'ANDRÉ GIDE s'organise selon un double mouvement ; elle s'emploie simultanément à creuser l'instant, et à ressasser le passé. Tandis que le *Journal* se développe comme une succession de présents que leur notation vise à éterniser, les récits et romans semblent brasser le même matériau autobiographique, comme si Gide n'en finissait pas de mettre au point les arrière-plans du personnage qu'il ne cesse de jouer, à la fois metteur en scène et acteur de lui-même.

Assurément, il s'agit bien, par ces deux voies, de construire la figure qu'il lui importe de laisser, ainsi qu'il le répète, pour on ne sait quel tribunal. Mais il faut encore préciser : ce qui suscite en lui le besoin d'écrire est aussi ce qui l'empêche de donner un énoncé direct des faits, et rend nécessaire un détour par la fiction. En 1911, Gide fait précéder l'histoire d'*Isabelle* de ce petit dialogue entre Gérard, le narrateur, et ses amis :

Pourquoi chercher à recomposer les faits selon leur ordre chronologique, dis-je ; que ne nous les présentez-vous comme vous les avez découverts ?

- Vous permettrez alors que je parle beaucoup de moi, dit Gérard.
- Chacun de nous fait-il jamais rien d'autre ! répartit Jammes ¹.

Et vingt ans plus tard, en cours de rédaction de *Si le grain ne meurt*, il note :

Le plus gênant c'est de devoir présenter comme successifs des états de simultanéité confuse. [...] Tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman ².

Mais l'univers fictionnel n'est pas seulement pour Gide ce désordre organisé qui lui permet de se raconter plus facilement. Travaillé par une vérité qui peine à se dire, il est aussi la manifestation d'un passé qui ne passe pas, et dont les évocations ultérieures vont avoir pour fonction de le transformer progressivement, comme un rocher dont on use les contours. Avec ce risque, si ce travail réussit, de n'avoir plus rien à user, donc à dire...

1. *Le passé exorcisé*

Il est deux sortes d'aveux : les honteux et les triomphants. Pour les premiers, c'est l'auteur qui doit ruser avec lui-même pour exorciser le souvenir qui l'encombre et l'empêche. Son énonciation, comme dans une cure psychanalytique, doit suffire, il n'est pas nécessaire qu'il soit entendu par un autre que l'auteur lui-même, et on ne peut donc le repérer qu'avec difficulté et prudence. Nous en proposons ici deux exemples.

Le premier, déjà repéré par Alain Goulet ³, est le remords qui probablement a poursuivi Gide après le suicide, en 1891, de son camarade Émile Ambresin ; quelque temps auparavant, ils avaient eu une discussion au cours de laquelle Gide avait fait l'apologie du suicide. À tort ou à raison, il se sentit coupable, comme le montre, dans la rédaction de ses Mémoires, la correction en « quelques années » des « quelques mois » qu'il avait d'abord indiqués comme séparant leur dernier entretien de l'annonce de la mort d'Émile. Déjà, dans *Les Nourritures terrestres*, une phrase mystérieuse résume ainsi la jeunesse du narrateur : « La naissance d'Abel, mes fiançailles, la mort d'Éric, le bouleversement de ma vie ⁴ ». Si l'on peut supposer qu'à Émile correspond Éric, il est difficile

¹ *Isabelle*, in *Romans, récits, soties*, Gallimard, Pléiade, 1958, pp. 602-3.

² *Si le grain ne meurt, Souvenirs et Voyages*, Gallimard, Pléiade, 2001, p. 267.

³ V. Alain Goulet, *André Gide, écrire pour vivre*, Corti, 2002, pp. 51-65.

⁴ *Les Nourritures terrestres*, in *Romans, récits, soties*, Gallimard, Pléiade, 1958,

d'identifier cet Abel, mais on peut remarquer qu'il réapparaît dans *La Porte étroite*, comme ami du narrateur qu'il appelle son « pauvre frère », posant ainsi Jérôme dans le rôle de Caïn. Dans *Corydon*, la culpabilité se confirme, le narrateur racontant que le jeune Alexis B. se suicida après lui avoir fait des avances qu'il avait repoussées. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'aveu se précise encore si l'on considère le personnage d'Armand Bavretel, véritable sosie d'Émile tel qu'il est dépeint dans *Si le grain ne meurt* ; Émile qui se plaît à faire souffrir sa sœur, qui se complait dans un cynisme masochiste, et qui, comme Alexis B., fait à Olivier des avances qui restent incomprises. Cependant, au moment où la vérité biographique se fait jour, elle se scinde en révélations partielles : si Armand ressemble à Émile et agit comme Alexis, il ne se suicide pas pour autant. C'est Olivier qui tente de le faire, après avoir eu avec Bernard la même conversation sur le suicide qu'Émile avec Gide. Mais il manque son coup, et c'est Boris qui réussira pour de bon.

Ce détail nous amène au second exemple : s'il est un aspect de sa sexualité que Gide semble avoir très longtemps vécu comme un péché, un avilissement, c'est la masturbation. Déjà, dans *Le Voyage d'Urien*, il la faisait désigner par un des compagnons d'Urien comme une « saloperie indispensable ». Et près de vingt-cinq ans plus tard, au plus fort de sa crise mystique de 1916, il évoque cette activité, dans son *Journal*, comme une série de chutes dégradantes. Dans le début de ses *Mémoires*, il y revient d'une manière assez ambiguë ; d'abord, le plaisir pris à deux, en compagnie du fils de la concierge, semble insolemment posé à l'ouverture du récit, comme un défi. Mais Gide s'empresse d'ajouter qu'il n'y avait en lui, à cet âge tendre, « qu'ombre, laideur, sournoiserie ⁵ ». Il est encore plus sévère pour raconter son renvoi de l'École alsacienne ; il commence par se présenter comme un « enfant obtus » et annonce l'épisode comme représentatif de son « état larvaire ». Et il évoque ensuite le « souci » de sa mère et le « chagrin silencieux » de son père comme les motifs de sa « guérison ». L'aveu demeure clairement honteux, et même dans la seconde partie des *Mémoires*, il oppose la plénitude de la découverte homosexuelle à l'onanisme, tel qu'il l'avait encore pratiqué deux ans auparavant : « je me dépensais maniaquement jusqu'à l'épuisement, jusqu'à n'avoir plus devant soi que l'imbécillité, que la folie ⁶. »

p. 159.

⁵ *Si le grain ne meurt*, p. 82.

⁶ *Ibid.*, p. 309.

Il faut attendre *Les Faux-Monnayeurs* pour que l'épisode enfantin soit repris sous un éclairage à la fois plus précis et oblique : il y a d'abord le pasteur Vedel, dont le carnet intime révèle de façon un peu ironique, vu par les yeux de sa fille, les efforts pour se délivrer de « ce honteux esclavage » ; il y a surtout Boris, soigné pour des troubles psychiques liés à l'interdit maternel, et plus encore à son tempérament mystique qui l'incite autant à mythifier sa jouissance solitaire qu'à fantasmer sa culpabilité, dépassant de loin la honte que Gide lui-même éprouva : « Il s'est tenu pour responsable de la mort de son père ; il s'est cru criminel, damné ⁷. » Dans cette perspective, si la masturbation continue d'être présentée négativement, elle apparaît comme d'autant plus perturbante qu'elle est associée à une aspiration religieuse, et Boris ne se croirait sans doute pas damné s'il ne croyait pas aux anges.

Mais alors, en faisant accomplir par Boris le geste suicidaire, Gide fait coup double : il se débarrasse de deux souvenirs qui obstruaient sa mémoire en les faisant se neutraliser l'un l'autre. Si Boris se suicide, ce n'est pas la faute d'Olivier, qui a repoussé Armand, ni de Bernard, qui a fait l'éloge du suicide ; c'est la faute des interdits religieux qui ont fait de la sexualité un monstre par lequel Gide ne veut plus désormais se laisser effrayer.

D'aveu triomphant, il n'en est qu'un, mais d'importance et de dangerosité telles que Gide ne va l'énoncer que par étapes prudentes et partielles. Il s'agit bien sûr de la nuit initiatrice d'Alger, en janvier 1895, telle qu'il ne la racontera qu'en 1921, à la fin de *Si le grain ne meurt*. *L'Immoraliste* amorce l'aveu en dissociant les données : d'un côté apparaît, sous les traits de Ménalque, celui qui fut à l'origine de cette initiation, Oscar Wilde (Gide prête à son personnages certains des propos qu'il rapporte par ailleurs comme tenus par Wilde) ; de l'autre, si le décor de la nuit adultère de Michel, à Touggourt, est bien proche de celui de la nuit de Gide à Alger (un café maure, une chambre étroite, un guide), c'est avec une femme que Michel connaît la débauche. Dans *Les Caves du Vatican*, le rapprochement entre réalité et fiction s'accomplit à l'occasion du dépucelage de Fleurissoire par Carola : sa chambre se situe au troisième étage d'un hôtel louche, elle n'est éclairée que d'une bougie, et Fleurissoire y parvient sous la conduite de Baptistin ; on retrouve là cer-

⁷ *Les Faux-Monnayeurs*, in *Romans, récits, soties*, Gallimard, Pléiade, 1958, p. 1099.

tains détails d'une autre aventure que Gide, dans ses Mémoires, rapporte immédiatement après la nuit initiatrice ; mais justement, il s'agit d'un souvenir sordide, où Gide condamne les pratiques sexuelles de son compagnon Eugène Rouart, et Fleurissoire pour sa part vit son initiation comme une catastrophe. Quant à l'oncle Faby (Fabian Taylor, lord Gravensdale) et l'oncle Bielkowski, ce n'est sans doute pas par hasard si leurs noms sont des anagrammes partiels de lord Alfred Douglas et d'Oscar Wilde. Il faudra donc attendre *Si le grain ne meurt* pour que ces allusions, lisibles jusque là par le seul Gide, deviennent interprétables. Mais pour lui-même, il avait réussi à glisser, sous les yeux myopes de son lecteur, la vérité qui lui brûlait les lèvres.

2. *Le passé recomposé*

Parmi les événements qui ont marqué l'enfance de Gide figure, à un degré qu'il est malaisé d'évaluer, la mort prématurée de son père, source de son premier « *Schaudern* » et du sentiment de sa différence. Dans un premier temps, cet événement va être occulté, ou plutôt situé uniquement dans la perspective qui longtemps préoccupa Gide, celle de son mariage avec Madeleine. Dans *Les Cahiers d'André Walter*, c'est la mère du héros que Gide fait mourir, en la présentant comme l'obstacle, par delà la tombe, à son union avec Emmanuèle. Quatre ans plus tard, la mère de Gide meurt, alors qu'elle était devenue favorable à ce mariage. Aussi, dans *L'Immoraliste*, on observe une superposition des figures parentales : c'est la mort du père de Michel qui est mise en avant, mais pour tenir le même rôle que Madame Gide : « Je l'avais épousée sans amour, beaucoup pour complaire à mon père, qui, mourant, s'inquiétait de me laisser seul⁸. » On trouve dans *La Porte étroite* une situation plus proche de la vérité biographique, mais avec deux nuances importantes : la mort du père est posée à l'ouverture du récit, mais comme un élément dont Jérôme ne veut pas tenir compte ; et quand la mère de Jérôme vient à mourir, dans un cadre qui rappelle celui des *Cahiers d'André Walter*, elle manifeste à l'égard du mariage de Jérôme un fatalisme peu encourageant.

Il faut attendre *Les Caves du Vatican* pour que la balance penche du côté du père, avec le comte de Baraglioul, retrouvé par son fils juste avant de disparaître, cette absence étant ressentie par Lafcadio comme une incitation à s'aventurer librement. Enfin, dans *Si le grain ne meurt*,

⁸ *L'Immoraliste*, in *Romans, récits, soties*, Gallimard, Pléiade, 1958, p. 372.

il est fait au domaine du père, à Paris et à Uzès, une place majeure et lumineuse, bien supérieure à celle de la mère. À partir de là, le père n'a plus besoin de mourir, il est l'absent protecteur, tel qu'on le devine dans *Les Faux-Monnayeurs* : dans la maison de la rue de T., ou nulle tutelle véritable ne pèse sur Bernard, l'image paternelle apparaît comme un lien librement consenti, celui que choisit Bernard en revenant à la fin auprès de son père adoptif. Au comte de Baraglioul, qui n'avait « plus grand profit à attendre » de l'existence, succède donc celui dont l'absence n'empêche pas l'importance, M. Profitendieu.

Des divers matériaux biographiques que Gide brasse au long de ses fictions, le plus important, au moins quantitativement, est sans doute celui de ses premiers voyages en Italie et en Afrique du Nord. On sait la donne initiale : le départ pour l'Algérie en 1893, la maladie et la convalescence à Biskra et le retour par l'Italie en 1894. Ensuite, l'aller-retour entre la France et l'Algérie, début 1895, marqué par la rencontre de Wilde et l'initiation homosexuelle. La même année, la mère de Gide meurt, il épouse sa cousine et ils partent en voyage de noces en octobre, en commençant par la Suisse et l'Italie avant de rejoindre l'Algérie. Début 1898, ils font un long séjour en Italie, marqué par l'état maladif de Madeleine. Deux autres voyages en Algérie ont lieu au cours des deux années suivantes.

Déjà *Les Nourritures terrestres* montrent comment la composition du livre l'emporte chez Gide sur la chronologie des faits évoqués : des séjours algériens, il privilégie le passage par Blidah de 1895, le scindant en deux évocations entre lesquelles se situe, visible pour lui seul, l'épisode homosexuel d'Alger. Dans *L'Immoraliste*, Gide commence, superposant 1893 et 1896, par transformer en voyage de noces l'évocation de son premier séjour algérien, ce qui lui permet de gommer le fait que pour sa part, il était déjà converti à l'hédonisme homosexuel avant d'épouser Madeleine ; et pour le second voyage de Michel et de Marceline, il n'utilise pas son second séjour algérien, qui demeure ainsi le non-dit du récit. Pour mettre en scène le naufrage du couple, il utilise le séjour italien de 1898, au cours duquel Madeleine avait été souffrante, et les périple algériens de 1899 et surtout de 1900, où il avait découvert la lassitude envers le sud. Une pédagogie s'esquisse ainsi, qui, inversant la cause et la conséquence, suggère que si Michel cherche de nouveaux plaisirs, c'est que Marceline n'est pas en mesure de le suivre sur ce terrain ; et donc que les voyages bénéfiques sont ceux qu'il accomplit seul.

Cette idée se précise dans *La Porte étroite*, où Jérôme visite seul des régions d'Italie découvertes par le couple Gide en 1898, tandis que n'est même pas localisé le « nouveau ciel » où, dans une première version, Jérôme connaît la débauche. Il faut une fois de plus attendre *Les Caves du Vatican* pour que le voyage de 1895 soit enfin évoqué, de manière allusive, à travers la mystérieuse randonnée de Lafcadio dans les Aurès, dont on apprend plus tard qu'elle se fit en compagnie de l'oncle Faby, et fut l'occasion pour le second d'avouer son attirance pour le premier. Enfin *Les Faux-Monnayeurs* procèdent de façon encore plus allusive, mais aussi dépourvue d'ambiguïté : si Édouard sort de l'ornière qui le menait à rééditer son « vieux livre », c'est parce que, revenant de chez l'éditeur Perrin, il tombe sur Georges occupé à dérober un vieux guide Joanne d'Algérie. En secret, c'est son propre passé algérien que Gide désigne et, par delà, sa nature homosexuelle, comme la vérité qui resurgit devant Édouard et le ramène dans le droit chemin, celui d'Olivier.

3. *La réécriture de l'intime*

Il n'est plus question ici d'utiliser des souvenirs comme les éléments d'un puzzle dont on change l'apparence en modifiant leur place, mais bien de modifier les souvenirs eux-mêmes, de telle manière que, grâce au recours à la fiction, ils finissent par perdre leur statut de figure obsédante.

Si l'on en croit *Si le grain ne meurt*, toute la vie affective de Gide fut orientée par la double découverte, un soir de vacances de Noël à Rouen, de l'inconduite de sa tante et du chagrin de sa cousine, la chambre éclairée de la première valorisant l'obscurité de la seconde, consacrée ainsi comme le tabernacle de la nouvelle religion de Gide. Pourtant, c'est d'une autre chambre, à La Roque en été, probablement, qu'il est question dans *Les Cahiers d'André Walter* :

Ils étaient confiants en nous et nous l'étions l'un dans l'autre ; nos chambres étaient voisines. — Te souviens-tu de ce beau soir où je suis venu te retrouver après que nous les avons quittés pour dormir ?

(Août 87.)

« Tout dort autour de nous [...]. Nous sommes seuls tous deux dans ta chambre, éperdus de tendresse et de fièvre. Dans la caresse de l'air, l'odeur des foins, des tilleuls, des roses; dans le mystère de l'heure, dans le calme de la nuit, quelque chose d'ineffable fait que les larmes coulent et que l'âme veut s'échapper du corps, s'évanouir dans un baiser.

L'un contre l'autre, si près qu'un même frisson nous enveloppe, chanter la nuit de mai avec des mots extraordinaires, puis, quand toute parole

s'est tue, rester longtemps, croyant cette nuit infinie, les yeux fixés sur une même étoile, laissant sur nos joues approchées nos larmes se mêler, et se confondre nos âmes en un immatériel baiser⁹. »

Il ne s'agit pas là d'un souvenir, mais d'un rêve, tel que Gide le développait déjà dans son *Journal* en février 1889 ; c'est du moins ainsi qu'il le désigne, mais rien ne nous interdit de supposer que ce rêve puisse être conçu à partir de souvenirs authentiques. Toujours est-il que ce rêve, très antérieur au mariage de Gide, va changer nettement de tonalité lorsque Gide se mettra à ressentir son mariage comme une erreur, et comme un égarement fatal son incursion de la rue Lecat. Dans une première version de *La Porte étroite*, on voit d'abord resurgir la chambre rêvée des *Cahiers d'André Walter* lorsque, au cours des vacances d'été, le narrateur se rend dans la chambre de sa cousine :

Le soir tombait. Je me sentis seul. Désœuvré je montai dans la chambre de ma mère ; je voulais prendre un livre, mais le livre était dans la malle qu'on n'avait pas encore ouverte et dont ma mère avait la clef. Ma chambre était là ; j'y entrai. Une autre porte ouvrait sur une sorte de grenier, qui séparait ma chambre de la chambre de Geneviève. Là séchaient, pendus au plafond, des bouquets de menthe, de bourrache et de verveine ; sur des claies des fleurs de tilleul ; l'air était chaud, chargé d'odeurs ; dès que je fus dans cette pièce, ma tête lourde me fit mal. Le piano s'était tu ; la maison se préparait toute à dormir. Devant moi se brouillait dans l'ombre une petite porte basse, d'où je ne détachais pas mon regard, et mon cœur se gonflait, car je me demandais : entrerais-je ?... Je chancelai, posai ma main contre le mur et murmurai « Geneviève ! es-tu là ? » si bas, que je crus le penser plus que le dire, et rêver lorsque j'entendis : Est-ce toi, Daniel ? Que veux-tu ? — Comme mon cœur battait quand j'entrai !

La chambre était déjà obscure, et, du seuil où j'hésitais, je distinguais mal Geneviève, agenouillée au chevet de son lit. Que fis-je alors ? Je crois que je m'agenouillai près d'elle ; je ne sais plus ; je ne sentais que sa détresse, mais me souviens qu'en posant mon front sur sa joue, je le mouillai tout à ses larmes. — Oh ! me dit-elle, pourquoi viens-tu ? — Il y avait comme un doute et comme un reproche dans sa voix. Je ne pouvais voir son regard, mais sentis, mais touchai ses sourcils délicats que levait une interrogation palpitante. Je n'étais qu'un enfant moi-même, mais¹⁰...

⁹ *Les Cahiers d'André Walter*, Gallimard, Poésie, 1986, p. 49.

¹⁰ Pierre Masson, « Les brouillons de *La Porte étroite* », *BAAG* n° 148, p. 482.

Surtout, cette scène est suivie un peu plus tard d'une autre, presque symétrique, qui attribue au personnage féminin l'initiative décisive :

Ce même soir, retiré dans ma chambre, sans lumière, je restais agenouillé, essayant de prier encore, quand ma porte s'ouvrit ; sans me retourner, sans la voir, je sentis s'approcher de moi Geneviève. Je me dressai en chancelant ; elle posa ses mains sur mes épaules ; craintivement je voulus l'embrasser sur le front, mais sa tête était levée vers moi et nos lèvres se rencontrèrent ¹¹.

Dans ces pages, nulle évocation de la tante comme repoussoir ; si Jérôme n'assume pas le désir charnel, il n'en fait pas non plus l'épouvantail qui paralyse Jérôme devant Alissa.

Mais quand Gide se remet au travail quelques années plus tard, ce premier scénario est abandonné, et c'est un rapport plus équilibré qui va s'esquisser entre les deux protagonistes de la nouvelle version qui, tout en réservant l'initiative au narrateur, présente l'action successivement selon le point de vue des deux cousins :

Elle entend son pas. Il se fait un arrêt dans sa vie. Que son cœur n'arrête de battre. Elle veut crier, l'empêcher d'entrer ; de sa gorge serrée ne peut sortir aucun son. Elle veut se lever, fermer sa porte... elle reste à genoux, presque tremblante, écoutant, attendant, oubliant tout le reste et même d'essuyer ses larmes sur ses joues. Et comme lui, la main sur la clef de la porte, hésite un instant à entrer, brusquement l'emplit une grande angoisse : s'il allait repartir, et aussitôt tout l'abandonne ; elle veut l'appeler, courir à lui, le retenir... Le voici.

Lui reste d'abord sans la voir, car la nuit emplît déjà la chambre. Elle, elle se blottit dans la nuit. Ce n'est qu'un faible mouvement, mais qu'il entend. « Ah ! Geneviève ! » Il est contre elle. La nuit l'empêche de bien voir, mais avec ses doigts frémissants il reconnaît des traits, il touche des sourcils délicats, il lui semble qu'elle l'interroge ; il sent, il sentira longtemps, l'amertume des larmes sur ses lèvres. Il presse sur son cœur cette petite tête chérie ; il se penche ; il l'écoute dire à voix très basse, presque indistinctement : « Oh ! pourquoi es-tu revenu ? » Lui sent sa vie qui l'abandonne. Il en fait don. Il consent tout d'un coup à n'être déjà plus un enfant ¹².

Enfin, c'est la version définitive qui ne s'organise plus qu'en fonction de Jérôme, à la fois acteur et narrateur qui, dans un diptyque exemplaire, oppose la chambre de sa tante à celle d'Alissa, comme l'image du péché

¹¹ *Ibid.*, p. 488.

¹² *Ibid.*, p. 507.

précédant et valorisant celle de la vertu souffrante :

La chambre d'Alissa est au troisième étage. Au premier, le salon et la salle à manger ; au second, la chambre de ma tante d'où jaillissent des voix. La porte est ouverte, devant laquelle il faut passer ; un rais de lumière sort de la chambre et coupe le palier de l'escalier ; par crainte d'être vu, j'hésite un instant, me dissimule, et, plein de stupeur, je vois ceci : au milieu de la chambre aux rideaux clos, mais où les bougies de deux candélabres répandent une clarté joyeuse, ma tante est couchée sur une chaise longue ; à ses pieds, Robert et Juliette ; derrière elle, un inconnu jeune homme en uniforme de lieutenant. La présence de ces deux enfants m'apparaît aujourd'hui monstrueuse ; dans mon innocence d'alors, elle me rassura plutôt. Ils regardent en riant l'inconnu qui répète d'une voix flûtée :

— Bucolin ! Bucolin !... Si j'avais un mouton, sûrement je l'appellerais Bucolin.

Ma tante elle-même rit aux éclats. Je la vois tendre au jeune homme une cigarette qu'il allume et dont elle tire quelques bouffées. La cigarette tombe à terre. Lui s'élançe pour la ramasser, feint de se prendre les pieds dans une écharpe, tombe à genoux devant ma tante... À la faveur de ce ridicule jeu de scène, je me glisse sans être vu.

Me voici devant la porte d'Alissa. J'attends un instant. Les rires et les éclats de voix montent de l'étage inférieur ; et peut-être ont-ils couvert le bruit que j'ai fait en frappant, car je n'entends pas de réponse. Je pousse la porte, qui cède silencieusement. La chambre est déjà si sombre que je ne distingue pas aussitôt Alissa ; elle est au chevet de son lit, à genoux, tournant le dos à la croisée d'où tombe un jour mourant. Elle se retourne, sans se relever pourtant, quand j'approche ; elle murmure :

— Oh ! Jérôme, pourquoi reviens-tu ?

Je me baisse pour l'embrasser ; son visage est noyé de larmes...

Cet instant décida de ma vie ; je ne puis encore aujourd'hui le remémorer sans angoisse. [...]. Je restais debout près d'elle, qui restait agenouillée ; je ne savais rien exprimer du transport nouveau de mon cœur ; mais je pressais sa tête contre mon cœur et sur son front mes lèvres par où mon âme s'écoulait¹³.

Si le caractère exemplaire de ces deux scènes n'est pas douteux, le drame qui en découle donne à penser que Jérôme a eu tort de les lier pour en faire les scènes fondatrices de son existence. C'est cette idée que Gide va préciser par la suite, en travaillant la présentation de ces scènes elles-mêmes. Cette obscurité, cette porte qui cède silencieusement,

¹³ *La Porte étroite*, p. 503.

l'émotion mystique qui donne à Jérôme l'impression d'une conversion, nous allons les retrouver dans *Les Caves du Vatican*, mais pour composer une scène de tonalité bien différente, lorsque Anthime croit voir venir à lui la Sainte Vierge :

Cette nuit Anthime eut un songe. On frappait à la petite porte de sa chambre. [...] Une demi-clarté lui permettait de distinguer les menus objets dans sa chambre. [...] Soudain il sentit à la fois qu'il était sans résistance et que la porte allait céder. Elle s'ouvrit sans bruit, et durant un instant il ne vit qu'une obscure embrasure, mais où, comme dans une niche, voici que la Sainte Vierge apparut. C'était une courte forme blanche¹⁴.

Fleurissoire ensuite va subir l'intrusion de Carola, dans la pénombre de sa chambre d'hôtel dont la porte ne tient pas fermée, et va connaître cette fois une sorte de conversion à rebours, doutant tout à coup de lui et de l'Église. Enfin, c'est Lafcadio qui reçoit la visite de Geneviève :

Rêve-t-il ? N'a-t-il pas entendu frapper à sa porte ? La porte, que jamais il ne ferme la nuit, doucement s'ouvre, pour laisser une frêle forme blanche s'avancer. Il entend appeler faiblement : « Lafcadio... Êtes-vous ici, Lafcadio ? [...] Elle se jeta vers le chevet du lit et tomba à genoux sanglotante. Comme elle restait ainsi, Lafcadio se souleva, tout entier rassemblé vers elle, sans pourtant oser encore poser ses lèvres sur le beau front que dans l'ombre il voyait luire¹⁵.

On assiste ainsi à une triple démythification de la scène de la rue Lecat ; outre l'ironie de la mise en scène, on voit en effet que le plaisir sexuel, qui s'opposait diamétralement à l'amour mystique dans *La Porte étroite*, est au contraire étroitement lié à ces trois apparitions : Anthime et Lafcadio font l'amour, tandis qu'Anthime, en présence de la Vierge, éprouve « une extraordinaire mollesse », « une tendresse résignée », comparable à l'« alanguissement insolite » ressenti par Fleurissoire.

À l'époque où il écrivait *Corydon*, Gide pouvait commencer à contester la dichotomie frustrante qu'il s'était imposée. Déjà, à travers le faible Jérôme, elle prenait nettement l'apparence d'un malentendu. Toutefois, quand il commence à écrire ses Mémoires, en 1916, il est plongé dans une période de doute moral et de ferveur religieuse, qui va l'inciter, au moins dans les huit premiers livres, à présenter sa cousine comme « l'an-

¹⁴ *Les Caves du Vatican*, in *Romans, récits, soties*, Gallimard, Pléiade, 1958, p. 701.

¹⁵ *Ibid.*, p. 870.

gélique intervention » qui seule pouvait l'arracher à sa noirceur originelle. Et l'on retrouve alors l'antithèse conçue dans *La Porte étroite*, délibérément travaillée pour en accentuer encore l'aspect exemplaire, comme le révèle l'étude du manuscrit. C'est la chambre de la tante qui fait l'objet de la réécriture la plus poussée. On a ainsi trois versions successives :

La chambre était brillamment éclairée. [...] Ma tante arrangeait sa coiffure devant une glace. Valentine et Jeanne ramassaient sur le tapis les perles d'un collier qui s'était défait.

La chambre était très éclairée : je vis Jeanne et Valentine près de leur mère. Ma tante était étendue languissamment sur un sofa ; elle s'éventait dans une pose languissante. [...] Je ne revois pas exactement ce que faisaient auprès d'elle Jeanne et Valentine. / de quoi riaient Jeanne et Valentine. / la scène et me rappelle que Jeanne et Valentine riaient et s'amusaient auprès d'elle. Du reste je ne m'attardai point à rien examiner.

La chambre était très éclairée et répandait de la lumière sur le palier. Je n'y jetai qu'un rapide coup d'œil ; j'entrevis ma tante, étendue languissamment sur un sofa ; auprès d'elle, Suzanne et Louise, penchées, l'éventaient et lui faisaient, je crois, respirer des sels ¹⁶.

Sans pouvoir, comme dans *La Porte étroite*, inventer la présence d'un amant aux pieds de sa tante, Gide cherche visiblement à aggraver *a posteriori* une scène dont on peut se demander si elle ne fut pas le fruit de son imagination. En l'absence d'un partenaire, le corps de la tante se fait de plus en plus lascif, tandis que, comme un metteur en scène, Gide cherche quelle attitude prêter à ses cousines qui les fasse le plus possible complices de cette sensualité. Attitude avec laquelle, naturellement, celle de Madeleine va constituer un contraste absolu, sur le mode de l'opposition biblique entre ceux qui rient et ceux qui pleurent.

La première version de l'entrée dans la chambre de Madeleine est encore très proche de celle de *La Porte étroite*, avec le baiser sur le front comme point culminant de l'émotion amoureuse. En revanche s'ajoute le fait, déjà lisible dans *Les Caves*, que si la porte « cède silencieusement », c'est d'elle-même, sans intervention du narrateur.

J'arrivai devant la porte de mon amie, frappai, et ne reçus pas de réponse ; [je poussai *barré*] j'allais frapper encore mais la porte céda, qui n'était pas close. Cette petite chambre était également obscure. D'abord je crus que Madeleine n'était point là ; j'allais me retirer, quand je l'en-

¹⁶ *Si le grain ne meurt*, p. 160.

tendis m'appeler. — Est-ce toi, André ? Et je vis alors qu'elle était à genoux. Au chevet de son lit, elle disparaissait dans l'ombre. Je ne comprenais pas d'abord qu'elle priait, comme je ne comprenais pas qu'elle était triste. [...] C'est en sentant ses larmes sur ma joue que tout à coup mes yeux s'ouvrirent. [...] Rien de tout ce que j'avais connu jusqu'alors n'était aussi réel que la détresse et la prière de cette enfant. Rien de tout ce que je connus ensuite. Je ne sais plus ce que nous nous dûmes ce soir là ; je ne me souviens pas qu'elle me dévoila rien des causes de son angoisse. [...] Comment eussions-nous exprimé ce [...] mystère d'amour qui se consommait en nos âmes. Je sais seulement que je l'embrassai sur le front et que dans ce baiser je sentais que j'allais engager ma vie.

La version suivante tend à souligner l'intervention de Madeleine :

Je ne distinguai pas d'abord Madeleine, car elle était agenouillée. J'allais me retirer, croyant la chambre vide, mais elle m'appela et, sans se relever : — Pourquoi viens-tu ?

Enfin, le texte définitif instaure le caractère contradictoire de cette intervention, à la fois attractif et répulsif :

La chambre de ses sœurs, que je devais d'abord traverser, était obscure. [...] Cette chambre était plus obscure encore. [...] J'allais me retirer, croyant la chambre vide, mais elle m'appela : « Pourquoi viens-tu ? Tu n'aurais pas dû revenir¹⁷... »

En 1918, Gide ne voit plus la vie de même façon : il aime Marc Allégret, grâce à qui enfin il connaît la fusion des exigences de son corps et des aspirations de son cœur, et dans sa peinture ironique de l'amour du pasteur pour Gertrude, né d'une confusion mystique, il est significatif de voir réapparaître, dans *La Symphonie pastorale* la scène du baiser, retranchée de *La Porte étroite* :

J'ai revu Gertrude et je ne lui ai point parlé. À la *Grange*, ce soir, comme personne n'était dans le salon, je suis monté jusqu'à sa chambre. Nous étions seuls. Je l'ai longuement pressée contre moi. Elle ne faisait pas un mouvement pour se défendre, et comme elle levait le front vers moi, nos lèvres se sont rencontrées...

Cette fois, les circonstances et les conséquences de cette scène sont éloquentes : à la cécité de Gertrude correspond l'aveuglement du pasteur, et la mort suivra de peu ce moment d'intimité, comme un rêve

¹⁷ *Ibid.*, p. 160.

désormais désavoué.

Par la suite, la rupture étant symboliquement consommée entre Gide et sa femme, il n'est plus nécessaire pour lui de s'acharner sur cette malheureuse scène primitive ; il peut désormais en jouer, c'est-à-dire en récupérer les aspects positifs, sans pour autant succomber à l'émotion mythificatrice. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, un détail repris du manuscrit de *Si le grain ne meurt* nous permet ainsi d'identifier l'entrée de Bernard dans la chambre d'hôtel de Laura comme une reprise de la scène de la rue Lecat.

Devant la porte du 16 il s'arrêta, voulut préparer son entrée, chercha des phrases ; rien ne vint ; alors, brusquant son courage, il frappa. Une voix, douce comme celle d'une sœur, et craintive un peu lui sembla-t-il, dit : « Entrez ». [...] Il comprenait soudain qu'il s'agissait ici de vie réelle, d'une véritable douleur, et tout ce qu'il avait éprouvé jusqu'ici ne lui parut plus que parade et que jeu ¹⁸.

Mais l'attirance que Bernard éprouve pour Laura ne l'empêche pas de conserver une curiosité distanciée, comme le révèle l'épisode du fauteuil qui se casse : Laura se retrouvant par terre dans les bras de Bernard n'a rien d'une Alissa en pleurs ; déjà, on peut considérer comme ironique de la part de Gide le fait que la chambre de Laura, dans cet hôtel situé dans un quartier d'ordinaire peu recommandable, porte le même numéro que celle de Fleurissoire à Rome. Mais cela n'empêche pas qu'en pénétrant dans cette chambre, Bernard accomplit une étape importante de son roman d'apprentissage, et que la découverte de cette douleur marque la première phase de son passage à l'âge adulte.

Plus tard, avec Armand, Gide retrouve la stratégie de Candaule. Permettant à Bernard de braver l'interdit, il ajoute à l'entrée timide de Jérôme la possession sexuelle que Lafcadio s'était contenté d'accepter :

Bernard accompagna Sarah dans la seconde chambre. Ils n'y furent pas plus tôt entrés qu'Armand, penché derrière eux, d'un grand souffle éteignit la lampe, puis goguenard :

« Bonne nuit ! fit-il. Mais ne faites pas de chahut. À côté les parents dorment ¹⁹. »

Mais le tabou s'arrête en étant détourné de son objet premier : si c'est

¹⁸ *Les Faux-Monnayeurs*, p. 1034.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1176-7.

dans l'ancienne chambre de Laura que se déroule cet épisode, c'est Sarah qui a pris sa place, et aucun drame mortel ne frappera ce couple de théâtre, Sarah et Bernard. À nouveau, Bernard va trouver là l'occasion de faire son éducation : « Désormais il ne se montrera plus si novice. » L'ancien drame de Jérôme et de Gide se trouve ainsi désamorcé, de double manière. D'abord, Laura n'est pas une sainte, pas plus que faire l'amour avec Sarah n'est un drame. Mais ensuite, pendant que Bernard découvre la dualité de son être, un autre la surmonte, en la personne d'Olivier qui, fuyant la chair féminine et les mensonges de Passavant, trouve auprès d'Édouard un épanouissement total et authentique. L'essentiel ne tourne plus autour de la chambre de Madeleine, la suite, désormais, peut se vivre ailleurs, et avec d'autres.

L'écriture participe ainsi du processus de transformation de l'auteur lui-même, conformément au principe de rétroactivité que Gide définissait dès l'époque de *La Tentative amoureuse*. Elle ne se contente pas d'enregistrer l'évolution de son existence, elle la facilite et même l'autorise, en lui permettant d'esquisser discrètement le visage qu'il souhaite se donner, et en affaiblissant les censures qu'il s'était d'abord lui-même imposées. À l'époque des *Faux-Monnayeurs*, c'est chose faite, et l'on voit bien comment Gide, à travers Édouard, cesse de tourner dans le cercle constitué à l'origine de son œuvre : alors qu'il s'emploie, faute de mieux, à faire rééditer son « vieux livre » chez Perrin, qui fut pour Gide l'éditeur d'un seul livre, *Les Cahiers d'André Walter*, Édouard croise Georges qui va le mener à Olivier, et l'inciter à concevoir un nouveau livre, tout différent.

Mais ce livre, on doute qu'Édouard parvienne à l'achever. Et Gide également, qui n'a plus désormais à lutter contre ses propres obsessions, et dont l'œuvre ne pourra alors se prolonger qu'en cherchant dans le spectacle du monde de nouveaux obstacles à combattre.

