

**LE THÈME DE LA MORT
DANS LES ROMANS, LES RÉCITS ET LES SOTIES
D'ANDRÉ GIDE**

par

Nada VARNICIC DONJON

Dans l'œuvre d'André Gide, et tout particulièrement dans son *Journal*, la présence du thème de la mort, apparaissant avec une fréquence obsédante, révèle à quel point ses réflexions sur la mort conditionnent sa vision de la vie. Ces deux phénomènes indissociables représentent pour Gide les deux principes de base de la nature, les éléments d'équilibre de l'univers humain. Pour cela son attitude face à la mort n'a rien de la résignation du fataliste ni de l'espoir du croyant.

L'attitude de Gide par rapport à la mort est en liaison étroite avec sa conception de la vie éternelle qu'il expose dans *Numquid et tu...?* Par son interprétation personnelle de l'Évangile et de la pensée du Christ, comme d'ailleurs par son œuvre toute entière Gide aspire à briser cette illusion séculaire résultant de l'enseignement de l'Église concernant un bonheur posthume qui viendrait récompenser une vie faite de renoncements, vécue suivant les règles prônées par la morale en vigueur.

Pour Gide, lorsque le Christ parle de la vie éternelle, il ne pense pas à la vie future, posthume, mais à l'état de plénitude et de bonheur que l'homme vit ici et maintenant dès qu'il se libère des contraintes de la morale. Toutefois, l'homme ne doit pas se limiter à une vie qui perdrait son sens s'il la gardait jalousement et la vivait suivant les lois humaines. Il faut s'éloigner de ce monde pour se dépasser soi-même et atteindre l'éternité dans le moment présent. En fait le Christ parle de la vie éternelle et du bonheur non pas au futur, mais bien au présent :

"Il vient une heure, ET ELLE EST DÉJÀ VENUE, dit le Christ aussitôt après. Venit hora, ET NUNC EST. Celui qui attend cette heure par delà la mort l'attend en vain. Dès l'heure où tu nais de nouveau, dès l'instant où tu bois de cette eau, tu entres dans le Royaume de Dieu, tu prends part à la vie éternelle. En vérité, en vérité, je vous le dis, répète partout le Christ, celui qui écoute ma parole A (non pas : aura mais a déjà) LA VIE ÉTERNELLE... il passe de la mort à la vie" Transiit a morte in vitam. (Jean, V,24)¹.

Ne croyant pas à la vie posthume, il ne croit pas non plus à la duplicité du corps et de l'esprit, à l'existence de deux réalités — l'une matérielle et l'autre spirituelle. Pour lui, celles-ci ne sont que deux aspects de la vie terrestre dont la communion assure à l'existence sa forme idéale.

Ces deux réalités ainsi fondues en une seule et unique, en dehors de laquelle il ne saurait en exister une autre, le problème de la disparition totale, de cette limite définitive représentée par la mort s'est imposé à Gide. "L'autre réalité" sera remplacée chez lui par la fiction, c'est-à-dire par la création littéraire qui est la forme par excellence de l'existence transcendante.

Le rôle du salut, au sens religieux, sera chez Gide remplacé par la création artistique grâce à laquelle il s'intègre à l'ensemble complexe du patrimoine intellectuel universel, dans lequel et par lequel il durera même après sa mort.

Ainsi l'absolu, qui, depuis toujours, était situé en dehors du monde réel, devient chez Gide une partie intégrante de la réalité en dehors de laquelle il n'y a pas de vie. À travers la création artistique, la réalité obtient une valeur absolue, car la création a pour but la réalisation des idéaux.

Guidé par une telle conception de la vie et de la mort, et toujours suivant cette image de lui en tant que messie, Gide a bâti son œuvre afin de léguer aux hommes cette vérité fondamentale selon laquelle il ne s'agit pas, sur cette terre, de bien mourir, mais de bien vivre. Face à une vie pleine de privations et de contraintes, causant la déception des personnages et les menant au désespoir devant la mort, l'ensemble de son œuvre impose un modèle de vie sans contraintes morales, conduisant à une acceptation sereine de la mort.

En quelque sorte, la façon de vivre des personnages de Gide détermine leur façon de mourir. Parmi tous les cas de mort présents dans son œuvre, il est possible de distinguer quelques modèles types.

La mort naturelle, mort des parents

De toutes les formes de mort, la mort naturelle est la plus rare. Elle est réservée aux parents des personnages principaux. Ceux-ci ayant vécu leur vie d'une façon traditionnelle et étant restés en règle avec la morale en vigueur, meurent ainsi d'une façon tout à fait régulière et décente. Mais cette disparition n'est que physique, la morale traditionnelle qu'ils incarnaient n'est pas abolie avec leur mort.

La mort naturelle n'est donc pour Gide qu'une façon de couper court avec la vie des parents des héros, afin de permettre l'envol de la première génération d'immoralistes. Mais cet envol n'est jamais d'une longue portée, puisque face au problème de la mort des parents les héros gidiens réagissent de deux façons, aussi néfastes l'une que l'autre. Soit ils rejettent l'ancienne morale, sans pour autant lui en substituer une nouvelle, d'où une perte d'équilibre intérieur, soit ils restent fidèles à cette morale traditionnelle qui, tout en les préparant au bonheur éternel, les paralyse et les voue à leur perte.

Le premier groupe de héros serait représenté par Michel le héros de *L'Immoraliste*. Son père meurt, en le conjurant d'épouser Marceline. Dans l'esprit de Michel, qui a respecté cette dernière volonté, Marceline représente donc encore un lien avec le passé dont il veut se libérer au nom de sa nouvelle morale qui reste cependant problématique. En fait, s'il pousse Marceline à la mort de façon presque instinctive, c'est pour couper définitivement avec la morale paternelle. Pour sa part, Marceline, orpheline dès son enfance, ne peut pas oublier la morale bien apprise, car elle constitue pour elle le seul lien avec le passé et avec ses propres racines.

L'exemple le plus flagrant de la pression que les enfants subissent de la part de leurs parents nous est offert dans *Les Faux-Monnayeurs*. Lors de la mort du comte de Passavant, son fils aîné, qui a déjà créé son propre style de vie, accepte cette mort avec soulagement et sérénité. En parlant, de la fin de son père il déclare sans hésiter: "*Le vieux ne m'a jamais valu dans la vie que des ennuis, des contrariétés, de la gêne*"².

À l'opposé, chez le fils cadet, qui n'a pas encore forgé sa propre identité, on constate alors une rupture entre les sentiments éprouvés et les sentiments désirés. Son comportement au chevet de son père mort révèle le désir de susciter en lui des sentiments plus forts, quelque chose de sublime convenant à cet instant. Il ressent ce besoin car il ne s'est pas encore détaché de la morale paternelle.

Face à ces héros qui essayent de se libérer de la morale de leurs parents, après la mort de ceux-ci, André Walter, Jérôme, Isabelle et Robert représentent le cas contraire.

En mourant la mère d'André Walter ne libère pas son fils. Elle continue d'être présente par sa dernière volonté que le héros respecte aveuglément. Il ne peut pas rompre avec la morale de ses parents qu'il accepte et respecte. Cette attitude envers le souvenir de sa mère, qui était pour lui la vertu même, est pour Walter la garantie de sa propre vertu. Qui plus est, sa mère atteint en mourant la sphère de l'absolu et rejoint dans sa conscience sa soeur prématurément morte, Lucie, image de

l'innocence et de la chasteté. Tout ceci est renforcé par la mort d'Emmanuèle, son aimée, réunissant quant à elle toutes les vertus. Celle-ci, bien que n'y participant pas vraiment, motive spirituellement le cours de son histoire et en constitue le thème principal. La disparition silencieuse de ces trois personnages féminins symbolise à ses yeux la mort de la vertu qu'elles incarnent. Leur mort est également pour Walter une preuve que la bonté absolue n'est récompensée que dans l'au-delà. La mort de ces trois femmes représente pour lui la mort de son idéal, mais simultanément elle motive l'écriture de son livre, à travers laquelle Walter tend à dépasser le cadre temporel et à assurer l'éternité de son amour.

Dans *La Porte étroite* les parents de Jérôme meurent ; celui-ci pourrait être libre, s'il ne s'attachait pas à Alissa qui, élevée par la mère de Jérôme, a adopté les principes très sévères de celle-ci. Cet attachement de Jérôme à Alissa qui est le modèle même de l'ancien monde montre son incapacité de profiter de la liberté qui s'offre à lui, de rompre avec la morale de ses parents. Alissa pose tous les obstacles à la réalisation du bonheur terrestre. Avec la mort de son père disparaît le dernier motif qui justifie son sacrifice ; sa vie n'ayant plus de sens, elle se retire pour mourir. Isabelle perd son dernier appui avec la mort de ses parents et de vieux cousins, elle voit disparaître l'ancien monde qu'elle n'a, au fond, jamais rejeté. Cette dépendance matérielle et morale vis à vis du milieu qui l'a chassée l'empêche de se libérer et de commencer une nouvelle vie. Dans son cas, la mort des parents n'a pas un rôle libérateur car elle n'est pas capable de se libérer de ses remords, du repentir et de la honte du crime dont, bien qu'indirectement, elle est le principal coupable.

Robert, le héros de *L'École des femmes*, profondément marqué par la tradition, tout en étant un des derniers personnages de Gide, est celui qui ressemble le plus, sur le plan moral, à son premier héros : Walter. Ayant perdu tout contact avec l'autorité morale après la mort de son père, il reste aveuglément fidèle à la morale traditionnelle qui lui assurait la sécurité dans le milieu familial. Si la mort prématurée de son père est survenue alors qu'il était encore trop jeune pour réaliser sa propre émancipation sur le plan moral, la mort de sa mère survient beaucoup trop tard, empêchant ainsi sa libération sur le plan émotif. À travers sa liaison avec Eveline il essaye de retrouver la vie qu'il a connue dans la maison de ses parents. Par cette idéalisation artificielle, il gâche sa vie ainsi que celle d'Eveline.

En dehors de ces deux catégories, Lafcadio et Gertrude apparaissent comme des personnages à part. Ni l'un, ni l'autre ne sont marqués par un passé qui les détermine.

Dans le cas de Lafcadio il s'agit d'un pluralisme d'influences morales qui ne l'engage à rien. Son père meurt juste au moment où son fils essaye d'établir des liens avec la tradition et avec ses propres racines. Cette mort permet à Lafcadio de continuer à vivre libre sans s'attacher à un modèle et à sa famille. Il garde ainsi son statut de bâtard idéal qui ne ressent aucune dette morale envers personne, libre de créer sa propre morale.

Face à Lafcadio, obéissant à un pluralisme sur le plan moral ; Gertrude présente le cas contraire ; sans aucune expérience morale, elle entre dans la vie active après la mort de sa grand-mère grâce au pasteur qui prend sur lui la lourde tâche de protéger cet être se retrouvant seul et sans secours. Ce brusque passage d'un milieu à un autre, l'acquisition de nouvelles habitudes et connaissances, conduiront Gertrude à une fin tragique. Elle n'a pas été préparée à une réalité polyvalente qui échappe à son contrôle et dans laquelle elle ne trouve pas sa place.

La disparition des parents se traduit chez les enfants par un déséquilibre moral qui aboutit le plus souvent à une tragédie. Toutefois, Lafcadio, qui est moralement indépendant au point de pouvoir créer sa propre morale, échappe à ce sort. Ce n'est donc pas la mort des parents qui est la vraie cause du malheur des personnages, mais la morale stérile transmise par eux. Celle-ci, en effet, au lieu de préparer les héros à la vie active, les fige dans des cadres stricts ne permettant pas leur épanouissement.

Le suicide

Le suicide qui pour les croyants constitue un péché envers le Créateur représente chez Gide la façon la plus forte pour chacun de manifester son libre arbitre. Puisque l'homme de Gide n'est pas déterminé par Dieu, sa propre liberté et par conséquent son libre arbitre ne peuvent être limités. C'est pour cette raison peut-être que les cas de suicides, qui, à vrai dire, ne le sont pas tous au sens propre du mot, sont si nombreux dans l'œuvre de Gide. Compte tenu de l'attitude que les héros-candidats au suicide prennent par rapport à leur mort, on peut distinguer trois catégories de suicide :

— Les héros ayant un rapport actif envers leur mort, tels qu'Olivier et en dernière analyse La Pérouse, même si aucune de ces deux tentatives n'aboutit à la mort.

— Les héros, victimes innocentes d'un crime collectif face auquel ils ne résistent pas, tels Boris et Gertrude.

— Les héros qui par rapport à leur mort prennent une attitude passive d'autosacrifice résigné, tels André Walter, Alissa et Éveline.

Sans entrer ici dans une analyse détaillée des cas d'Olivier et de La Pérouse, contentons-nous d'attirer l'attention sur les motifs totalement opposés des deux suicides. Olivier est poussé par le désir d'arrêter sa vie à son point culminant. C'est le héros gidien par excellence, suivant sa pente qui, pour lui, est naturellement montante, et qui lui assure pendant sa vie terrestre la réalisation de la vie éternelle. Le sentiment d'un accomplissement total réveille chez lui le désir d'arrêter le temps juste à ce moment idéal qui céderait alors ainsi la place à l'éternité. L'individu triomphe en renonçant à son individualité.

La Pérouse offre l'exemple contraire. Ayant raté sa vie, ayant échoué sur tous les plans, il a peur du néant de la mort. Étant trop âgé pour changer quoi que ce soit dans sa vie, il s'attache à elle comme un parasite, perdant ainsi Boris, dernier lien essentiel le rattachant justement à la vie. N'acceptant pas sa mort, il meurt en lui-même, empêchant ainsi le développement d'une nouvelle vie. La mort de Boris survient comme une punition de sa faiblesse.

Olivier et La Pérouse sont actifs par rapport à leur mort, l'un par son acceptation et l'autre par son refus. Dans les deux cas le héros fait seul son choix. La mort des victimes innocentes d'un crime collectif est d'une nature tout à fait différente. Ces personnages se laissent entraîner par les facteurs destructifs auxquels ils ne s'opposent pas. Boris et Gertrude finissent tous deux par passer dans le camp de ceux qui les détruisent et ne font qu'accélérer leur propre mort, se portant le coup mortel.

La solitude de Boris qui le pousse au "péché" fait de lui un être facilement influençable. Malheureusement personne ne s'intéresse à lui d'une façon sincère et sa solitude s'approfondit de plus en plus.

Boris réunit en lui toutes les prédispositions et toutes les caractéristiques d'un comportement suicidaire. Dans son étude la *Mort apprise*, Ruth Menahem relève :

— *un moi mal structuré dont le seuil de tolérance est bas ;*

— *une fixation libidinale à des positions pré-œdipiennes avec de fortes tendances sadiques et masochiques ;*

— *un surmoi très sévère ;*

— *un attachement libidinal à des personnes décédées ou des fantaisies d'être mort ;*
 — *des fantaisies érotiques qui recouvrent des désirs de mort ;*
 — *un mode de vie autodestructeur qui s'exprime sous la forme du jeu ou de la drogue.*"³

La crise originelle de Boris est due à l'impossibilité d'établir sa propre identité. Son père avec qui il aurait dû naturellement s'identifier est déjà mort, tandis que toute identification avec son idole Bronja, symbole de la pureté et la bonté même, est rendue impossible du fait de son péché. La disparition de Bronja le pousse à la seule forme d'identification encore possible avec elle, la mort, qui est également une réponse au mépris et à la déception qu'il éprouve envers lui-même d'avoir commis le péché.

Par ailleurs, au moment où il prend le pistolet de La Pérouse, il s'approprie en quelque sorte le sort qui aurait dû être celui de son grand-père, le rendant ainsi indirectement responsable de sa mort.

Boris est également poussé au suicide par des facteurs sociaux. Le mépris qu'il éprouve envers lui-même provoque le désir d'obtenir l'estime. Le désir de s'affirmer triomphe chez lui sur le désir de vivre. Un concours de circonstances défavorables, tout particulièrement la mort de Bronja, la réapparition de son talisman, amène une culmination des pressions qu'il subit. Il est en quelque sorte condamné à mort par chacun des individus du groupe. Il ne fait qu'exécuter cette sentence tacite, presque sans aucune influence de sa volonté personnelle mais non pas contre elle. La mort est pour lui un moyen de racheter son péché, de rejoindre l'angélique Bronja, d'obtenir l'estime du milieu qui le méprisait jusqu'alors et de punir tous ceux qui n'ont pas su s'approcher de lui. La mort résout tous ses problèmes.

Un sort semblable frappe Gertrude. La réalité objective et la réalité subjective n'ont de points communs que dans le domaine du bien. Avec la connaissance du mal, elle devient consciente de son péché commis dans l'ignorance, ainsi que de l'impossibilité pour elle de vivre dans l'innocence. Tout comme Boris, Gertrude éprouve les remords et la peur du péché déjà commis et auquel elle ne peut plus remédier. Pour elle la vue retrouvée joue le même rôle que la réapparition du talisman pour Boris : évocation du péché et sa révélation.

Tout comme Boris, Gertrude est victime de son milieu, de différentes influences qui l'amènent à la tragédie. Le suicide représente pour elle une forme d'autopunition pour son péché mais aussi la libération de la pression que celui-ci fait peser sur elle.

Lévy a vu dans le sacrifice de Boris le sens religieux du sacrifice d'un innocent⁴. Ce que Jésus représente pour le genre humain, Boris l'est aussi, si l'on peut dire, dans une analyse schématique, pour son microcosme. On pourrait dire de même que Gertrude l'est pour tous ceux qui veulent l'aider, causant ainsi sa perte. Ni Boris ni Gertrude n'éprouvent aucune haine envers leur milieu. La mort leur est destinée par les autres et représente pour tous les deux une sorte de devoir moral qui est ainsi accompli. La mort de Boris et de Gertrude est un prétexte pour l'examen de la conscience endormie de ceux qui ont causé leur perte et pour l'examen de leur responsabilité morale.

Le troisième groupe de héros-candidats au suicide est constitué par les personnages qui devant la mort prennent une attitude passive d'autosacrifice. Ils se laissent entraîner par les forces de la mort ne leur opposant rien de vital, vont à la rencontre d'une mort qu'au fond il convoitent, tels André Walter, Alissa et Éveline.

Tous les éléments caractéristiques d'un comportement suicidaire déjà cités sont valables pour André Walter. Il se prive avec sérénité de ce à quoi il tend. Il est profondément et moralement lié aux personnes déjà mortes. Tout comme Boris avec Bronja, Walter trouve avec Emmanuèle son pendant idéal avec lequel il ne peut s'identifier que dans la mort. L'écriture d'Alain, création de son double littéraire, a sur André Walter le même effet destructeur que la magie et les rêveries sur Boris. Pour lui le suicide est l'espoir d'une nouvelle vie, d'une vraie vie dont les idéaux sont pour l'instant enveloppés d'un mystère. Walter est un personnage profondément inadapté qui a plus peur de la vie que de la mort. La mort est l'atmosphère qui l'entoure mais aussi l'état de son âme. Les seules personnes avec lesquelles il communique en écrivant sont mortes et il ne désire que les rejoindre dans la paix posthume, dans l'harmonie qui n'est possible que dans la mort. La mort est l'atmosphère qui l'entoure mais aussi l'état de son âme.

Les seules personnes avec lesquelles il communique en écrivant sont mortes et il ne désire que les rejoindre dans la paix posthume, dans l'harmonie qui n'est possible que dans la mort. Chez Walter le Thanatos et l'Éros ne sont pas en opposition, au contraire le Thanatos conditionne l'Éros au lieu de l'exclure.

De même, la mort attire irrésistiblement Alissa, l'héroïne de *La Porte étroite*. Son énergie morale s'épuise dans une aspiration à la vertu absolue par laquelle elle se défend du péché qui lui est imposé par une mère adultère. Cependant Alissa est un être de chair et de sang, exposé aux exigences charnelles qu'elle repousse. C'est la peur de l'amour

charnel, la peur de la réalisation du bonheur terrestre qui lui inspire son désir de la mort. Choissant la mort elle évite le danger de céder à la tentation. Le trouble dans son âme qu'elle dissimule derrière une froideur apparente, pourra se calmer dans la mort qui est l'établissement de l'ordre, que le dynamisme de la vie déränge sans arrêt.

Si elle s'impose de hautes exigences, elle s'attend à ce que les autres en fassent autant. La déception qu'elle éprouve à la vue du bonheur terrestre réalisé par les autres évolue chez elle vers une intolérance envers son entourage dont elle s'éloigne, ne pouvant pas l'accepter. Loin du monde qui l'a déçue, elle retourne ce sentiment hostile sur elle-même et se détruit systématiquement. Le mécanisme de cette autodestruction est simple : "[...] *le moi ne peut se détruire qu'en se traitant lui-même comme objet, c'est-à-dire s'il peut diriger contre lui-même l'hostilité ressentie contre le monde extérieur*"⁵.

Finalement prenant conscience de son sacrifice inutile elle ne se cache plus dans son journal la déception qui la conduit à la mort. C'est la déception d'avoir échoué sur son chemin mais aussi la conscience de l'impossibilité d'un compromis avec la réalité qui décident de son sort. Le doute en l'existence de Dieu, cette conscience très nette d'avoir raté sa vie lui valent sans aucun doute l'épithète d'héroïne la plus tragique dans l'œuvre de Gide.

La déception causée par le personnage de Robert qu'elle avait idéalisé suivant ses propres besoins, la prise de conscience tardive de sa mauvaise foi dont elle devient victime rendent Éveline aussi tragique qu'Alissa. Elle accepte la mort qui, ne serait-ce que dans sa conscience, lui permet d'obtenir un effet multiple : "*L'absurdité même du sacrifice tue la mort (tel est du moins notre espoir insensé) et fait vivre le héros par delà cette mort qu'il affronte et qui semble plus forte que lui. [...] Le mortel croit neutraliser sa mort quand il va au devant de cette mort, quand il la prévient et la choisit. Ce sacrifice est la mort de la mort*"⁶.

Mais le sacrifice d'Éveline a un autre sens. C'est une tentative d'affirmer sa personnalité restée trop longtemps dans l'ombre de Robert dans laquelle la maintenait la vertu apparente de ce dernier. Le désir de retrouver l'estime de soi et l'intégrité de son propre personnage se trouve réalisé, paradoxalement mais très efficacement à travers la désintégration du personnage, à travers son abandon à la mort, par le sacrifice de soi-même.

À l'exception d'Olivier qui symbolise un accomplissement absolu, tous les autres héros suicidés sont des idéalistes déçus incapables de s'intégrer dans la réalité, ne pouvant pas accepter ses lois. Un attachement obstiné à leurs propres principes les mène inéluctablement

au suicide qu'ils acceptent comme l'unique forme de rupture avec un monde dans lequel ils ne peuvent plus subsister. La réalité les rejette comme une sorte de corps étranger. Ce sont des personnages prenant envers la vie une attitude de négation qui sont par conséquent, de façon réciproque, rejetés par la vie et le dynamisme qui lui est immanent.

Assassinat-mort violente

L'assassinat dans l'œuvre de Gide peut être analysé suivant deux critères : le motif du crime et le type des assassins et de leurs victimes. Ceci permet de distinguer deux types d'assassinats :

– les assassinats sans motif, actes de personnages supérieurs, dont sont victimes des individus d'une frappante médiocrité. Le meurtre est ici la conséquence de l'opposition totale, résultant de niveaux existentiels absolument différents, entre les critères fondamentaux de l'assassin et ceux de sa victime. Il est présenté sous forme d'un jeu n'ayant pas un sens tragique, comme s'il était exécuté sur un plan théorique et pratiquement dénué de liens directs avec la réalité. Cet acte constitue une manifestation d'un libre-arbitre qui, poussé à son paroxysme, tend à s'extérioriser sur des plans inexplorés, sous des formes inconnues et sans précédent.

– les actes de désespoir commis sur un de leurs proches par des personnages ébranlés dans leur identité. Les assassins sont poussés par un désir de changement, de rupture avec leur passé et la tradition. Ce désir de changement se traduit par le voyage qui symbolise chez Gide la recherche de l'inconnu, un pas à la rencontre de nouvelles possibilités. Cette aspiration à une nouvelle vie est en quelque sorte "*le complice*" de l'assassin.

Au premier type d'assassins appartiennent Lafcadio et Zeus. L'assassinat de Fleurissoire n'est pas un problème purement moral. Même s'il est traité comme gratuit, ne pouvant pas être rationnellement expliqué ni justifié, cet assassinat est cependant motivé par les principes esthétiques de Lafcadio (si on accepte qu'ils puissent constituer un motif d'assassinat). En faisant disparaître Fleurissoire, Lafcadio exprime son amour pour la vie qui pour lui est une catégorie esthétique et comme telle n'accepte pas l'irruption d'êtres tels que Fleurissoire qui détruisent l'harmonie vers laquelle il tend.

Lafcadio entreprend un voyage qui ne devrait être qu' "*ordre, beauté, luxe, calme et volupté*". Fleurissoire, tout tendu, avili par la peur et l'angoisse qu'il éprouve devant sa propre infériorité, dérange l'idéal

de Lafcadio. Il est pour le jeune homme une sorte de choc visuel. Opposant l'élégance de l'un à la grossièreté de l'autre, la détente à la tension, la largeur à l'étroitesse d'esprit, Gide nous montre deux mondes qui ne sont pas du même ordre. Tout comme Fleurissoire est gêné par les moustiques, Lafcadio l'est par Fleurissoire dont il se débarrasse.

L'acte de Lafcadio que l'on taxe de gratuité n'est que l'expression de son refus de se soumettre aux conditions imposées par la société et la morale. Dépassant le suicide qui reste au plan individuel, l'assassinat va encore plus loin ; il se place sur le plan général, visant la société. L'acte d'ôter la vie sous-entend l'attribution de compétences absolues d'un être divinisé.

La volonté de Lafcadio est inconnaissable comme celle de Dieu. En ses actes il n'est pas guidé par des principes constants, de sorte qu'il se permet de détruire la vie de la même façon qu'il risque la sienne pour sauver celle des autres. Ceci constitue aussi une sorte d'identification au niveau supérieur, car on retrouve là un comportement imprévisible, une absence de fins qui sont des traits caractéristiques marquant les principes divins de création et de destruction.

Dans *Le Prométhée mal enchaîné*, le tout-puissant Zeus agit de la même façon en supprimant le malheureux Damoclès qui ressemble en tout point à Fleurissoire.

L'extrême médiocrité des victimes est là comme pour justifier et rendre littérairement acceptable ces crimes. Le divin Zeus offre et reprend. Les principes de création et de destruction sont complémentaires.

Michel, Vincent et Isabelle appartiennent à la deuxième catégorie d'assassins. Le meurtre de Marceline par Michel est à moitié conscient, par ailleurs celle-ci n'offre aucune résistance réelle par son comportement. Pour cette raison, il s'agit d'un cas-limite entre l'assassinat et le suicide. Marceline représente pour Michel tout ce qu'il a envie de fuir. Elle est l'image même de la morale traditionnelle qui, à travers elle, le poursuit pour ralentir sa chute dans la morale problématique, n'offrant quant à elle aucun système et n'ayant aucune exigence intérieure.

L'assassinat de Lady Griffith par Vincent présente des similitudes avec le précédent. Il y a ici une attitude autodestructrice de celle-ci qui, enfoncée, dans le péché, est également victime d'une absence de toute morale.

L'assassinat de l'amant d'Isabelle représente un cas particulier. Il est la conséquence d'une maladresse et de l'irresponsabilité de l'héroïne

et le reflet de ses désirs illimités. Emportée par le désir fou d'atteindre son but, Isabelle le détruit.

Lady Griffith, Marceline et l'amant d'Isabelle sont au fond plus victimes des circonstances que de crimes prémédités et motivés.

Alors que dans la première catégorie les assassins triomphent entièrement de leurs victimes par leur acte, dans la seconde, ils ne font en fait que les libérer de la pression de la vie, qu'ils continuent à subir eux-mêmes, devenant ainsi plus tragiques que leurs victimes. Ces actes n'ont rien de triomphant, au contraire, ils ne traduisent que l'échec des assassins.

La mort des femmes – Une mort spirituelle

Dans l'œuvre de Gide, la forme de mort la plus tragique pourrait être appelée spirituelle. A la différence de la vraie mort, séparation finale et immédiate de la vie, la mort spirituelle se prolonge dans le temps en imposant au personnage de profondes souffrances et déceptions. La mort survenant à la fin n'est que la délivrance méritée.

Cette mort spirituelle, frappant surtout les femmes, est étroitement liée dans l'œuvre de Gide au respect aveugle des principes moraux. Pour cela, ce serait une erreur de ne voir dans la mort des héroïnes de Gide qu'une vengeance de l'auteur trouvant son origine dans son impuissance par rapport à elles ; en tuant ses héroïnes, il détruit surtout la morale traditionnelle qu'elles incarnent et symbolisent.

Le rapport de Gide envers les femmes est très complexe. Si elles ont joué, il est vrai, dans sa vie un rôle de frustration, elles ont aussi influencé la formation de sa sensibilité et inspiré une grande partie de son œuvre. L'idéalisation dont elles sont l'objet dans son œuvre, est une conséquence du désir de les rendre saintes, inaccessibles, hors d'atteinte de ses héros. La mort à laquelle il les livre, n'est que la suite logique de ce processus d'idéalisation, désincarnation d'êtres ne supportant pas eux-mêmes leurs propres corps qui les gênent sur le chemin conduisant à la vertu. La disparition de ces héroïnes apparaît aussi comme une libération de la pression que fait peser sur les héros la vertu qu'elles imposent.

Chez André Walter, la mère apparaît comme un obstacle à la réalisation de sa liaison avec Emmanuèle. Devenue, pour lui, sainte par sa mort, elle se confond de plus en plus dans son esprit avec sa mère, ce qui provoque un sentiment empêchant le désir. De même le désir de Jérôme attiré par Alissa s'éteint lorsqu'il identifie celle-ci avec sa mère

défunte. Par ce changement de rôle, la femme devient l'incarnation de la vertu, elle perd sa véritable identité pour devenir un idéal qu'on n'ose pas souiller.

Le principal conflit ayant marqué la jeunesse de Gide est, comme le souligne Jean Delay⁷, le rapport d'autorité et de soumission imposé à Gide tout d'abord de la part de sa mère, puis de sa femme. Toutes les deux, puritaines jurées, représentent pour Gide une autorité, donc une supériorité. Elles ont sur lui un effet frustrant ; d'où au moment de leur mort le sentiment de soulagement éprouvé par Gide qui lui fait accepter leur disparition avec sérénité.

Cependant, les remords qu'il éprouve suite à la mort de sa mère ne lui permettent pas de se libérer de son influence morale. En identifiant Madeleine avec sa mère il assure la continuité de la vertu dans l'atmosphère qui l'entoure et crée ainsi une protection morale dans le cadre de laquelle il réalise ses désirs.

La femme est conservatrice. Elle obéit aux lois, conventions et aux habitudes, sa vie spirituelle étouffe celle du corps.

La sensualité féminine est refoulée et sa vraie nature sacrifiée. La vie du couple est par cela même impossible : cette impossibilité se traduit par la mort des enfants qui devraient assurer la continuité de la liaison conjugale. L'enfant de Marceline et de Michel meurt parce que leur rapport est atteint dans son essence. L'enfant d'Isabelle est profondément marqué par la non-réalisation de la liaison de sa mère. Robert et Éveline perdent leur enfant au moment où Éveline devient consciente de sa mauvaise foi. La mort des enfants est en fin de compte la conséquence directe de l'incapacité de Gide d'unir homme et femme par le corps et par l'esprit⁸.

Les formes d'apparition de la mort dans l'œuvre de Gide

L'analyse des cas concrets de la mort dans l'œuvre de Gide ne permet d'éclairer qu'un côté du problème. Ce n'est qu'une possibilité d'approche de ce thème qui chez Gide apparaît sous différents aspects. On pense ici tout d'abord à tous les thèmes annonçant et préparant la mort. Ne citons que l'exemple de *Paludes* qui offre l'ensemble des symboles annonçant la mort sur tous les plans. Ici aussi l'habitude, tout ce qui paralyse l'individu et diminue ses possibilités, est un signe de la mort. Étroitement lié à ce thème se joint le problème du choix qui, lui aussi, est une sorte d'appauvrissement.

La mort prise dans le sens le plus large du mot comme pétrification, immobilité, uniformité, provoque chez les héros de Gide une instinctive attitude de défense. Le thème qui apparaît le plus souvent comme une sorte de protection face à la mort est le thème du voyage qui sous-entend le dynamisme et le changement. D'Urien à Thésée tous les héros de Gide voyagent, voulant fuir l'effet paralysant du milieu dans lequel ils vivent et la morale qui les frustre. Les départs représentent l'anéantissement du passé, la rupture avec lui, mais aussi l'acceptation du risque que porte le voyage, symbole de la vie. En voyageant, l'homme se dérobe à l'attachement de quelque nature qu'il soit, à tout ce qui empêche la connaissance du monde, tandis que sur le plan individuel il dépasse ses propres limites, change et s'enrichit spirituellement.

Urien et "*Le fils prodigue*", l'écrivain de *Paludes* et le maître de Nathanaël partent en voyage. Michel voyage pour fuir la mort et Jérôme quitte sans cesse Alissa qui le paralyse. Lafcadio est chez Gide le voyageur par excellence qui d'ailleurs ne s'arrête jamais. Même le fils du pasteur quitte la maison de ses parents. Dans *Les Faux-monnayeurs* les personnages voyagent pour éviter la frustration du milieu familial. Isabelle est condamnée à errer après avoir quitté la maison de ses parents. Éveline s'exile pour échapper au rôle que lui a imposé son milieu.

Alors que le thème du voyage offre un contrepoint au thème de la mort, ceux du froid et de la blancheur sont ses compagnons. Emmanuèle et Walter apparaissent le plus souvent dans une atmosphère glaciale, dans un décor où domine la blancheur de la neige. Le froid est symbole de la mort d'Emmanuèle mais aussi de son innocence symbolisée par la blancheur de la neige. Il neige aussi dans le rêve dans lequel Emmanuèle apparaît à Walter. La neige qu'elle lui pose alors sur son front brûlant lui apporte un soulagement et le calme que seule la mort pourra lui offrir.

Dans *Le Voyage d'Urien* les blocs de glace anticipent la mort et les maisons gelées symbolisent les tombeaux. Le papier blanc dans la main du cadavre symbolise le néant de la mort et l'absence d'un sens général de la vie, mais aussi un défi pour chaque individu de le remplir avec son propre sens. Ellis promet à Urien le bonheur posthume et s'élève vers le ciel dans une robe blanche, symbolisant à la fois l'innocence et la mort.

C'est exténuée qu'Alissa meurt seule dans une pièce aux murs blancs, tandis que Gertrude s'intègre à la vie en hiver dans une atmosphère de froid et de blancheur qui présage de sa mort.

Le mot neige, qui est le premier mot de *La Symphonie pastorale*, symbolise la chasteté et l'innocence sur lesquelles est basé l'enseignement de Gertrude et fondé son attitude envers le monde. Au

moment où la vue retrouvée lui révèle son péché, la neige, symbole de l'innocence, disparaît, laissant quand même le froid, symbole de la mort.

La mort de Bronja et de Boris est annoncée par la neige qui recouvre Saas-Fé et symbolise leur liaison purement spirituelle.

L'enfant de Marceline et de Michel meurt au moment où il commence à neiger. La neige marque l'innocence de l'enfant mais aussi sa mort à laquelle Michel oppose son élan vers la vie.

Il fait froid aussi lors de la dernière visite de Geneviève à sa mère. Enfin la mort prochaine d'Éveline est annoncée par le froid, mais il ne neige pas, ce qui n'est sûrement pas un hasard. Éveline n'est pas comme Emmanuèle et Ellis éloignée de la vie mais toute "*souillée*" par elle.

Un autre thème lié à la mort est celui de la maladie qui chez Gide offre deux faces. Elle est d'un côté une menaçante annonce de la mort, mais aussi un vrai défi pour celui qui veut vraiment vivre. La maladie peut augmenter la disponibilité et l'ouverture vers le monde et représente ainsi une défense naturelle contre la mort. Conscient de ce rôle thérapeutique de la maladie, Gide, par l'ascèse qui représente une imitation de la maladie, augmentait chez lui et aussi chez ses héros leur disponibilité envers le monde. Une morale individuelle très sévère impose à Lafcadio par exemple une auto-punition physique qui augmente chez lui, jusqu'à la rage, cette disponibilité primordiale.

Outre cet effet bénéfique, la maladie a encore un rôle constructif : elle représente souvent le motif le plus important pour la création artistique. La maladie, le déclin des capacités physiques entraîne une croissance des capacités intellectuelles et créatrices. Le malade ne participe pas à la vie mais la contemple "*de l'extérieur*" lui découvrant un charme qu'elle n'avait pas pour lui du temps où il était bien portant. Cette contemplation mène souvent à l'envie de sublimation des aspects de la vie ce qui se concrétise dans la création artistique. La création artistique étant chez Gide le seul moyen d'atteindre l'immortalité et l'éternité, la maladie, en dernier analyse, peut être considérée comme un des facteurs de ce processus.

La création artistique comme seule possibilité de survie

Cet effet salvateur de la parole artistique est pour Gide, comme on l'a déjà souligné, le seul moyen de s'assurer la vie éternelle. Mais Gide n'est pas le seul à profiter de cette écriture salvatrice.

Presque tous les héros de Gide écrivent, eux aussi. Chez eux l'écriture a pour origine un échec sur le plan individuel. Les œuvres de

Gide prennent souvent la forme de confessions. En écrivant, le personnage essaie de créer une sorte de mythe personnel à travers lequel il cherche, en le léguant aux hommes, à triompher de son problème obsédant en atteignant à l'éternité.

Pour Walter l'écriture est, tout comme la lecture, une forme de communication des âmes indépendamment des corps. Étant extracorporelle, l'écriture est aussi transcendente, continuant d'exister après la mort de celui qui écrit. Walter écrit pour assurer l'éternité à son amour. Dans *Paludes*, l'écriture est une résistance contre la grisaille spirituelle. *Les Nourritures terrestres* sont un recueil de conseils, presque un manuel de l'éducation morale pour les générations futures. *L'Immoraliste* est une confession au sens propre du mot. *La Porte étroite*, *La Symphonie pastorale* et *L'École des femmes* sont aussi des confessions en forme de journaux. Tout ce qui est écrit n'a finalement qu'un sens : durer dans l'esprit des générations futures. Ainsi l'individu lutte contre l'oubli et s'assure, à travers la conscience des autres, sa présence dans le futur.

La mort même n'est qu'un rappel du caractère passager de la vie. Vivre dignement, avoir un rapport créatif envers la vie, utiliser toutes les possibilités de ce monde, sont les seules conditions permettant d'accepter la mort comme un repos mérité venant après une vie bien remplie.

La vie et la mort représentent le flux et le reflux de l'énergie vitale qui, après chaque reflux, se transvase dans une nouvelle forme de vie. Le flux sous-entend le reflux, la vie sous-entend la mort.

Le rôle de la mort est donc de servir de contre-point à la vie, mais ce n'est pas elle qui apporte son salut à l'âme. L'âme, elle-même, n'est ni de l'en-deçà, ni de l'au-delà. Elle n'existe que dans le roman, dans l'œuvre d'art, qui lui assure l'éternité.

NOTES

1. *Journal* (1889-1939), Paris : Gallimard, 1951. Bibliothèque de La Pléiade (*Numquid et tu... ?*), p. 605.
2. *Les Faux-monnayeurs*, Pléiade p.964 / Folio p.45.
3. Menahem (Ruth), *La Mort apprivoisée*, Paris : Éditions Universitaires (Coll. "IE"), 1973, p. 123.
4. Lévy (Jacques), *Journal-Correspondance-Étude sur «Les Faux-monnayeurs»*, Grenoble, Cahiers de l'Alpe, 1954, p. 84.
5. *Ibid.*, p. 121.
6. Jankélévitch (Vladimir), *La Mort*, Paris : Flammarion ("Champs philosophiques"), 1977, p.432-433.
7. Delay, Jean, *La Jeunesse d'André Gide*, Paris : Gallimard, (Collection Vocations), 1956-1957. (T.II, *D'André Walter à André Gide, 1890-1895*), p. 503-504.
8. Voir Thierry (Jean-Jacques), *Gide*, Paris, bibliothèque idéale", 1952, p. 127-128.