

JUSTINE LEGRAND

***Composition et aveux***  
***dans***  
***Et nunc manet in te***

« **J**E SUIS UN ÊTRE DE DIALOGUE ; tout en moi combat et se contredit », déclare André Gide dans *Si le grain ne meurt*<sup>1</sup>. Cette contradiction revendiquée, l'auteur a su en tirer profit pour enrichir son œuvre, faisant de la complication l'un des traits de caractère favoris chez ses personnages, comme nous pouvons le voir chez Saül : « Horreur ! Horreur ! Horreur ! – Ils veulent savoir mon secret et je ne le sais pas moi-même<sup>2</sup> ! » Ce jeu de complication où le personnage se perd lui-même, nous le retrouvons en filigrane sous la plume de Gide jusque dans l'évocation du passé qui devient le siège d'un problème du souvenir ; et l'abondance et la diversité des jeux<sup>3</sup> renforcent parfois la complexité inhérente aux messages véhiculés par l'auteur. André Gide se plaît à faire du lieu de l'aveu, le lieu des possibles et des contraires, où les aléas du souvenir mêlés aux jeux esthétiques lui permettent de légitimer une tendance jugée comme normale par l'auteur.

Œuvre complexe en effet, puisque Gide joue sur les apparen-

---

<sup>1</sup> In *Souvenirs et voyages*, éd. Pierre Masson, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2001, p. 267.

<sup>2</sup> *Saül*, III, VIII, in *Romans et récits*, éd. Pierre Masson, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2009, t. I, p. 747.

<sup>3</sup> Parmi ces jeux, nous pouvons citer le jeu syntaxique, le jeu des patronymes ou encore le jeu des référents.

ces et se plaît à osciller entre dissimulation et aveux ; complexe également parce que la rhétorique gidienne sert une cause considérée par l'auteur lui-même comme avant-gardiste : « Ce dont on me blâme aujourd'hui, c'est ce dont on me louera plus tard <sup>4</sup>. » Dans *Si le grain ne meurt* ou encore *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, certains passages disent jusqu'à l'intime, l'auteur y relatant ses préférences sexuelles, parfois sans retenue :

Mais qu'ai-je besoin d'évoquer ces lugubres jours ? Leur souvenir explique-t-il mon délire de cette nuit ? La tentative auprès de Mériem, cet effort de « normalisation » était resté sans lendemain, car il n'allait point dans mon sens ; à présent je trouvais enfin ma normale <sup>5</sup>.

Cette théorie du blâme développée par Gide semble valoir tant pour la fiction que pour l'autobiographie. Mais une question demeure : de nos jours, pouvons-nous encore blâmer l'auteur ? Il semble que non, Gide souhaitant lui-même se justifier lorsqu'il définit par la suite sa normale comme son « plaisir [...] sans arrière-pensée et [...] suivi d'aucun remords [...] à serrer dans [ses] bras nus » des corps « parfaits » d'enfants.

C'est cependant vers un autre texte autobiographique que notre regard est attiré lorsque nous évoquons la complexité créée par l'effort du souvenir. Quelques années après la mort de Madeleine, son épouse, Gide entreprend la rédaction d'un opus autobiographique *Et nunc manet in te*, dans lequel il partage avec son lecteur certains faits marquants de sa relation maritale. Dès le début de cet ouvrage, Gide évoque la difficulté du souvenir :

Hier soir je pensais à elle ; je parlais avec elle, comme je faisais souvent, plus aisément en imagination qu'en sa présence réelle [...] Aussitôt tout se décolora, se ternit, à la fois ces récents souvenirs d'un temps vécu loin d'elle, et cet instant même où je les remémorais, car je ne les revivais en pensée que pour elle <sup>6</sup>.

À travers cet aveu, l'auteur met en avant la complexité et la douleur que représente pour lui la disparition de son épouse, Ma-

---

<sup>4</sup> *Journal 1887-1925*, éd. Éric Marty, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1996, p. 1266.

<sup>5</sup> *Si le grain ne meurt*, *op. cit.*, pp. 309-10.

<sup>6</sup> *Et nunc manet in te*, in *Souvenirs et voyages*, *op. cit.*, p. 937. Dans la suite de l'article, nous renvoyons à cet ouvrage par le simple sigle *Enmit* suivi de la page, dans une parenthèse suivant la citation.

deleine. Disparition qu'il tente de conjurer en lui offrant ce plaidoyer et en tentant de faire revivre son souvenir. Œuvre complexe, donc, qui se lit comme un « ensemble d'éléments divers, le plus souvent abstraits, qui, par suite de leur interdépendance, constituent un tout plus ou moins cohérent ». En effet, ici, Gide oscille entre culpabilité – il se sent responsable de la solitude de Madeleine – et désir ardent de se déculpabiliser puisqu'il n'a rien fait d'autre que de suivre sa normale et de laisser Madeleine vivre la vie rangée et tranquille à laquelle elle aspirait, traumatisée par l'adultère de sa mère qui a fait d'elle et pour « toute la vie [...] comme un enfant qui a pris peur ». Cette vision de sa femme, l'auteur la juge par la suite « inconsciente », avant de se justifier à nouveau en prenant pour modèles les femmes vertueuses,

ces admirables figures de femmes, penchées au-dessus de mon enfance ; de ma mère d'abord, de Mlle Shackleton, de mes tantes Claire et Lucile, modèles de décence, d'honnêteté, de réserve. (*Enmit*, 942).

Complexité de la composition enfin où l'auteur se refuse finalement de se juger équitablement puisque chaque esquisse de culpabilité est vite retournée au profit d'un dédouanement et d'une légitimation de l'acte commis par Gide. Au fond, l'envie nous est presque donnée de dire que les erreurs du couple sont de responsabilité commune, et que la justification de Gide en est *de facto* biaisée dans la manière même dont il l'énonce.

### *Un ensemble polysémique*

André Gide s'amuse véritablement avec la composition de son opus autobiographique, dégageant pour ce jeu divers éléments essentiels, comme la relation à soi, la relation à sa femme, et les problèmes d'écriture et de révélations ; éléments avec lesquels l'auteur joue tout au long de son récit. La composition plus ou moins cohérente à laquelle nous faisons référence en évoquant la forme de *Et nunc manet in te* vaut pour le fond même du texte. En effet, Gide joue avec le récit de la vie, et assemble divers éléments empruntés parfois à la fiction et qui mis bout à bout forment le récit autobiographique. Tout d'abord, nous pouvons bien évidemment penser qu'il s'agit ici d'un ensemble cohérent en ce sens que l'auteur fait appel à ses souvenirs et propose de narrer son vécu. Cependant, l'intervention de la fiction à un niveau presque

identique à celui du souvenir remet en question la cohérence parfaite de cet ensemble narratif autobiographique. Ainsi, en parlant de son épouse Madeleine, Gide parle également d'Alissa de *La Porte étroite* :

Le drame que j'avais imaginé pour mon livre, si beau qu'il pût être, ne lui trouvait-il pas que je restais aveugle devant celui de la réalité ? Combien plus simple qu'Alissa, plus normale et plus *ordinaire* (je veux dire : moins cornélienne moins tendue) ne devait-elle pas se sentir ? Car sans cesse celle doutait d'elle, de sa beauté, de ses mérites, de tout ce qui faisait la force de son rayonnement, de sa valeur. (*Enmit*, 938).

Il y a finalement dans l'autobiographie une sorte de jeu des contraires avec lesquels Gide ne cesse de jouer. Nous remarquons ainsi que l'auteur mélange des notions antinomiques : la vie et la mort sont ici réunies dès la première page du récit :

Mais elle est morte [...]. Elle était morte [...]. Je compris aussitôt que, l'ayant perdue, c'en était fait de ma raison d'être, et je ne savais plus pourquoi désormais je vivais. (*Enmit*, 937).

Cette confession permet à Gide de faire du décès de son épouse non pas un motif de joie mais, et malgré ce qu'il dit, un motif de vie. En effet, lorsqu'il dit ne plus avoir de « raison d'être », ne plus savoir pourquoi désormais il vit, l'auteur exprime et extériorise une peur à laquelle il y a pourtant une réponse évidente : l'œuvre. Car comme il le confesse, Madeleine c'est un peu son œuvre, notamment lorsqu'il est question de Madeleine vieillie et qui représente pour Gide une réalisation : « c'est mon œuvre » (*Enmit*, 952). Œuvre ! Le mot est lâché, Madeleine appartient bien à l'œuvre gidienne dans toutes ses contradictions et dans toute sa complexité.

Mais n'est-il pas prétentieux, ou plus simplement troublant pour le lecteur de se prétendre le créateur d'une personne ? Au fond, ce que Gide veut dire, ce ne serait pas tant que Madeleine est une création de son fait, mais que la destruction de Madeleine résulte d'un comportement égoïste et narcissique de l'auteur. Cependant comment se montrer sous son plus mauvais jour lorsque l'on aspire à être le préféré ? Car en joueur des complexes et des contraires, Gide feint la culpabilité afin de mieux se défendre <sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> « Depuis longtemps, je ne prétends gagner mon procès qu'en appel. » (*Journal des Faux-Monnayeurs*, in *Romans et récits*, *op. cit.*, p. 536).

Précisons que ce ne serait pas rendre justice ni à l'auteur ni à la relation beaucoup plus complexe que ce que les lignes de ce récit autobiographique peuvent nous laisser voir que de considérer Gide comme le seul responsable de la situation. En effet, Madeleine était une épouse dont on comprend à travers les témoignages de Gide et des proches du couple qu'elle n'ignorait pas en se mariant que son mariage serait peut-être un mariage blanc, à savoir non consommé. Et Gide ne joue-t-il pas ici avec ce secret qui n'en est un que par principe, puisque toute la complexité de cette vie maritale jaillit aux yeux du lecteur pour qui finalement le récit autobiographique trahit la difficulté et la complexité de se raconter et de raconter l'autre :

Non, ce n'est pas ainsi que je puis, comme je voudrais et comme il faudrait, parler d'elle. Mains souvenirs aussitôt se dressent à l'encontre du portrait que je m'efforce de tracer. Mieux vaut me remémorer simplement. [...] Mais tandis que je ne voyais que de la clarté dans les siennes (pensées), force était de reconnaître en moi beaucoup d'ombre. (*Enmit*, 939-40).

À travers ce témoignage, le lecteur est placé face à une nouvelle complexité, celle liée au regard que l'on porte aux autres et à soi-même, et dont on peut rendre compte dans l'autobiographie. Ainsi, Gide souligne qu'à la complexité de l'œuvre vient s'adjoindre un autre complexe, celui de vivre tel que l'on est, c'est-à-dire en harmonie avec ses désirs.

### *Le malaise dans l'aveu*

Comme nous l'avons mentionné précédemment, Gide établit parfois un parallèle entre œuvre de fiction et vie privée au risque alors de brouiller les pistes. *Et nunc manet in te* n'est pas le premier ouvrage dans lequel Gide a recours à un tel procédé, soumettant alors le lecteur à un travail d'autant plus complexe que si le personnage ne s'inspire pas toujours directement de son vécu, il tente alors de s'en éloigner. Mais en tentant à tout prix de s'éloigner de son vécu, Gide ne l'appelle-t-il pas inéluctablement et indéfiniment à lui<sup>8</sup> ? Il y a effectivement ce que nous pourrions

---

<sup>8</sup> « Que de fois j'ai pu souhaiter écrire un livre qui ne tînt aucun compte de mon passé. », André Gide, *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, in *Souvenirs et voyages*, op. cit., p. 1003.

qualifier d'effet boomerang dans la dynamique et l'esthétique gidiennes. En ne souhaitant pas moins qu'établir un distinguo très clair entre ses ouvrages de fiction et sa vie réelle, sa biographie, l'auteur plonge son lecteur dans un univers où à la réalité se mêle la fiction. Ce monde que nous pourrions qualifier de monde parallèle, Gide en a déjà parlé dans *Si le grain ne meurt* lorsqu'il évoque la « seconde réalité <sup>9</sup> ». Ce lieu permet à l'auteur de promener son lecteur entre la réalité et la fiction, et pour lui entre les rêves, les désirs et la réalité. Nous comprenons que s'éloigner ainsi de la vérité, c'est finalement ne jamais véritablement l'abandonner, ne jamais s'abandonner alors à une œuvre qui serait intégralement fictionnelle. Mais, pourquoi Gide a-t-il besoin de conserver constamment cette passerelle entre la fiction et l'autobiographie ? De la sorte, Gide pose à nouveau la question de ce que représente pour lui l'œuvre. Qu'est-ce que l'œuvre littéraire ? Le lieu du dévoilement de l'intime <sup>10</sup> ? Peut-être justement que l'œuvre ne peut être définie comme une œuvre d'art n'ayant pour finalité que l'art ou *a contrario* qu'une œuvre critique et sociale parce que l'un des messages les plus importants qu'il tente de faire passer est un message complexe, car difficile à avouer, et trahissant un complexe, à entendre cette fois comme un malaise.

Dans le récit autobiographique qui nous intéresse ici, André Gide ne cache pas le nom de cet aveu : l'homosexualité. Aveu dont il joue, et ce, jusque dans la mise en forme de son récit. Ajoutons que cette prise de conscience d'une orientation sexuelle différente est créatrice pour l'auteur d'une véritable souffrance au sein de son couple :

Toute la vie elle resta comme un enfant qui a pris peur. Hélas ! je n'étais pas de nature à la pouvoir beaucoup rassurer... [...] Et je sentais en moi tant de joie ! un flot si jaillissant que son débordement saurait submerger sa tristesse. C'est la tâche que je m'assignai, dont je m'épris. Hélas !

---

<sup>9</sup> « Et quand je me retrouve dans mon lit, j'ai les idées toutes brouillées et je pense, avant de sombrer dans le sommeil, confusément il y a la réalité et il y a les rêves ; et puis il y a *une seconde réalité*. » (*Si le grain ne meurt*, *op. cit.*, p. 93).

<sup>10</sup> Pour une étude plus approfondie de ce que recouvre la notion de « seconde réalité » pour Gide, et donc de ce que l'œuvre représente pour lui, voir notre article « Qu'est-ce que l'œuvre pour André Gide ? » (à paraître).

cette surabondance, que je prétendais partager avec elle, ne devait parvenir qu'à l'inquiéter davantage. (*Enmit*, 941).

Ce que je ne savais pas, c'est qu'elle était très vulnérable. [...] Entre nous, jamais une explication ne fut tentée. De sa part, jamais une plainte ; rien qu'une résignation muette et qu'un déboire inavoué. (*Enmit*, 943).

Au-delà des jeux polysémiques, la complexité dans la structure de l'œuvre apparaît comme une sorte d'allégorie de l'aveuglement. En effet, comme nous l'avons dit, les tenants et les aboutissants du message premier (la légitimation de sa normale) sont sujets à polémique.

### *L'aveuglement*

André Gide mesure très clairement les risques encourus lorsqu'il souhaite témoigner à visage découvert de son orientation sexuelle, c'est-à-dire en empruntant le genre autobiographique. Témoignage risqué donc de la part de celui pour qui être homosexuel, c'est avant tout vivre sa normale ; témoignage risqué puisqu'à cette même époque, Gide sait qu'Oscar Wilde est jugé :

Ne manque pas de m'envoyer tout ce que tu pourras de découpures à propos du scandaleux procès que le marquis de Queensberry intente à Wilde<sup>11</sup>.

L'indignation de Gide face au sort réservé à Oscar Wilde montre combien les efforts de normalisation appellent à un effort de compréhension de la part du lecteur. Les multiples occurrences au regard et à l'aveuglement qui jalonnent *Et nunc manet in te* ont pour fonction première de permettre à l'auteur de lever le voile sur l'indicible. Les instincts qu'il qualifiait non sans ironie de « jolis petits monstres » dans *Le Treizième arbre*, Gide les remet au premier plan dans son autobiographie. En effet, les bas instincts existent, et nul ne peut nier leur existence. Désormais la question est de savoir ce que nous devons faire avec ces bas instincts. Faut-il s'aveugler sciemment et refuser donc une partie de soi ? Ou alors le temps n'est-il pas venu d'accepter de regarder la réalité en face ?

---

<sup>11</sup> *Correspondance avec sa mère*, éd. Claude Martin, Gallimard, 1988, p. 639 (lettre à sa mère du 17 mars 1895).

Afin de faire entendre son message, Gide a recours à un jeu avec le regard, jeu qui lui permet de montrer tout en continuant de chercher à se justifier. En effet, ce qu'il tente de montrer, c'est que l'homme ne voit pas uniquement ceux qu'il a devant les yeux mais ce qu'il a envie de voir :

Les vacances de Pâques avaient pris fin. Dans le train qui nous ramenait de Biskra, trois écoliers, regagnant leur lycée, occupaient le compartiment voisin du nôtre à peu près plein. Ils s'étaient à demi dévêtus, la chaleur étant provocante, et, seuls dans ce compartiment, menaient un train d'enfer. [...] À chacun des fréquents mais brefs arrêts du train, penché à la petite fenêtre de côté que j'avais baissée, ma main pouvait atteindre le bras d'un des trois écoliers, qui s'amusait à se pencher vers moi, de la fenêtre voisine, se prêtait au jeu en riant ; et je goûtais de suppliciantes délices à palper ce qu'il offrait à ma caresse de duveteuse chair ambrée. Ma main, glissant et remontant le long du bras, doublait l'épaule... À la station suivante, l'un des deux autres avait pris la place, et le même jeu recommençait. Puis le train repartait. Je me rasseyais, haletant, pantelant, et feignais d'être absorbé par la lecture. Madeleine, assise en face de moi, ne disait rien, affectait de ne pas me voir, de ne pas me connaître... Arrivés à Alger, seuls dans l'omnibus qui nous emmenait à l'hôtel, elle me dit enfin, sur un ton où je sentais encore plus de tristesse que de blâme : « Tu avais l'air ou d'un criminel ou d'un fou. » (*Enmit*, 947-8).

Nous dépassons ici la métaphore de l'aveuglement pour l'aveuglement lui-même, aveuglement partiel cependant puisque Madeleine voit très bien le jeu pratiqué par son époux. Toutefois, en ne souhaitant pas mettre un terme aux jeux de Gide avec les enfants, Madeleine semble légitimer le comportement de son époux. Mais pourquoi agit-elle ainsi ? Pourquoi tant de retenue et de discrétion face à celui qu'elle qualifie de « criminel » de « fou » ?

Ce choix fait par Madeleine nous met à nouveau face au complexe homosexuel :

J'ai parlé de mon extraordinaire ignorance sexuelle à cet âge ; mais ma propre nature, je veux dire : celle de mes désirs, ne laissait pourtant pas de m'inquiéter. Peu avant de me fiancer, j'avais donc résolu de m'en ouvrir à un docteur [...]. Ce que j'eus vite fait de comprendre, c'est à quel point le théoricien se trompait. Il se trompait comme tous ceux qui s'obstinent à considérer les goûts homosexuels, dès qu'ils n'habitent pas des êtres physiologiquement anormaux, comme des tendances acquises et, par conséquent, modifiables à la faveur de l'éducation, des promiscuités, de l'amour. (*Enmit*, 944).

Si à l'époque de Gide, ce mal-être analysé par la psychanalyse prend la forme du complexe d'Œdipe négatif, quel crédit donner aujourd'hui à cette lecture psychanalytiquement orientée ? L'auteur n'invite-t-il pas constamment son lecteur à prendre une certaine distance avec ces théories qui nient une partie de l'essence de l'homme le réduisant à n'être qu'un cas clinique ? Ce passage intervient dans l'œuvre comme l'occasion de construire sa défense. À travers ces quelques lignes, Gide souligne qu'il a toujours été dans le vrai, toujours conscient de sa différence ; et que ce sont bien ceux qui ont tenté de lui faire renoncer à son homosexualité qui avaient tort. Gide saisit l'occasion que représente le jugement qu'il fait face à son épouse pour revenir sur la légitimité de ses choix.

En effet, toute la rhétorique gidienne concourt à faire de l'homme non pas un cas clinique mais un être vivant dont il convient de saisir toute la complexité, de décrire la nature et les possibles. Ainsi, au jeu des complexes, Gide n'aspire-t-il finalement pas à se décomplexer tout autant qu'à faire son *mea culpa*, destiné à Madeleine ? Une fois l'aveuglement dépassé, l'auteur appelle l'homme à accepter sa différence. Le récit autobiographique consacré ici essentiellement à sa relation maritale, Gide le place avant tout sous l'égide de la complication, complication affective et littéraire. Nous l'avons dit, l'aveuglement a été partagé par les époux : ajoutons qu'à cette cécité, les malentendus et les non-dits n'ont fait que renforcer une communication biaisée par des désirs parfois antinomiques. Ici, c'est le couple qui est aveugle, ce que Gide admet sans défaut :

Ce n'est que longtemps plus tard que j'ai commencé à comprendre combien cruellement j'avais pu blesser, meurtrir, celle pour qui j'étais prêt à donner ma vie – que lorsque étaient déjà portés, depuis longtemps, avec une atroce inconscience, les blessures les plus intimes et les coups les plus meurtriers. À vrai dire, mon être ne pouvait se développer qu'en la heurtant. (*Enmit*, 942).

Je crois bien aujourd'hui que, de nous deux, le plus aveugle, le seul aveugle, c'était moi. Mais outre que je trouvais avantage à supposer une cécité qui permettait, sans trop de remords, mon plaisir, puisque, aussi bien, mon cœur ni mon esprit ne s'y engageait, il ne me paraissait pas que je lui fusse infidèle en cherchant en dehors d'elle une satisfaction de la chair que je ne savais pas lui demander. Au surplus je ne raisonnais pas. J'agissais en irresponsable. Un démon m'habitait. Il ne me posséda ja-

mais plus impérieusement qu'à notre retour à Alger, au cours de ce même voyage. (*Enmit*, 947).

Le complexe homosexuel est chez Gide parfois décomplexé, pourrions-nous être tentés d'affirmer à la lecture d'un auteur qui pousse le récit du détail jusqu'à raconter que ses « privautés avec les garçons ne descendaient jamais plus bas que la ceinture ; avec les filles j'y allais d'une totale indiscretion » (*Enmit*, 944). Ici, André Gide confirme à nouveau l'idée selon laquelle la littérature appelle le lecteur à une réserve dans ses jugements. Il ne suffit pas de croire comprendre l'être humain, il faut également saisir tout ce qui l'entoure et ce qui le constitue. Pour l'auteur, le vécu s'entend avec Madeleine, une Madeleine confidente, une Madeleine vieillie et une Madeleine décédée. La composition et la complication de l'œuvre sont chez Gide à la mesure de la complexité de son existence, et gageons que chaque nouvelle lecture nous permette de saisir chaque jour un peu mieux l'immensité des possibles contenus dans ses ouvrages.