

Christine LIGIER

***Et nunc manet in te,* ou l'hommage dérouté**

Il aimait surprendre ce que ses amis pensaient de lui ; – et savoir qu'il en resterait trace.¹

La complexe personnalité de Gide sera d'autant plus difficile à cerner, que, depuis bien longtemps, tout ce qu'il écrit dans ses carnets, voire dans ses lettres, c'est avec la hantise du jugement qui « à l'advenir », sera porté sur lui. Tout est plus ou moins intentionnel, - et même les contradictions. Tout concourt à tracer de lui un portrait en pied, non seulement de l'homme qu'il est (et qu'il s'applique à découvrir, à comprendre et à décrire loyalement), mais de l'homme qu'il croit être, et qu'il s'efforce d'être, et qu'il voudrait qu'on pense qu'il a été. Dès qu'il s'est humblement accusé d'une faiblesse, d'un vice de caractère ou d'une faute, il ne résiste pas souvent à la tentation de se disculper aussitôt à l'aide d'explications subtiles. (Que celui qui n'a jamais péché ainsi lui jette la première pierre !)

Il reste que jamais aucun auteur de « Confessions » n'aura mis plus d'astucieuse sincérité à modeler d'avance sa statue, et à en établir solidement le socle...²

Les lettres brûlées, lettres volées de l'Œuvre gidien, entrent dans le mythe en 1951, lorsqu'est porté à la connaissance du public *Et nunc manet in te*, publié confidentiellement quatre ans auparavant. Le lecteur gidien y verra aussi, au détour de l'hommage posthume à Madeleine, le

¹ Roger Martin du Gard *Notes sur André Gide*, NRF Gallimard, 1951, p. 127, en note.

² *Ibid.*, p. 127-129.

geste terrible de l'épouse trahie, détruisant une à une les précieuses lettres d'André, après les avoir relues. Cette correspondance mythique va vite occulter toute lecture du *Et nunc* et faire oublier que ce texte se présente avant tout comme texte du deuil – sa rédaction, clairement datée par l'auteur dans le corps même du texte, est en effet à peine postérieure à la mort de Madeleine Gide. C'est de cette question de l'hommage, et de sa foncière ambivalence, qu'il faudrait reprendre la lecture aujourd'hui. Deux pôles donc : la figure de Madeleine, sa relation à son mari et l'intégration forcée de son personnage dans l'œuvre ; mais aussi le trou béant creusé dans cette même œuvre par son geste.

En mai 1938, Roger Martin du Gard note :

La mort de sa femme ne date que de quelques semaines. Il porte sa peine dignement, secrètement, sans pathétique ; mais il déclare lui-même que c'est « le premier *grand* chagrin » de sa vie. Il est comme un amputé convalescent qui fait de patient efforts pour s'accommoder de sa mutilation. [...]

Il m'a longuement entretenu d'elle, de leur passé, ancien et récent. [...] Sans le lui avouer, j'ai été surpris de constater que son regret ne s'aggrave d'aucun sentiment de culpabilité. Nul indice de remords. En fait, il ne se sent en rien fautif, ni aucunement responsable du malheur de cette existence sacrifiée. Il pense : « J'étais ainsi. Elle était ainsi. D'où de grandes souffrances pour nous deux ; et cela ne pouvait être autrement. »³

Nous pouvons remarquer ici l'acuité de l'ami qui constate en deux paragraphes deux points majeurs qui pourraient s'appliquer à l'hommage non encore écrit. Il souligne le « regret » sans « aucun sentiment de culpabilité » qui va signer l'ambivalence de cet étrange hommage, mais il compare aussi son ami à un « amputé » et parle de la mort de Madeleine comme d'une « mutilation » quand, dans l'hommage, c'est l'œuvre qui apparaîtra ainsi mutilée. Je voudrais ainsi suivre le chemin tracé pour le lecteur dans ce curieux hommage. Comment Gide met-il en scène ici la figure de Madeleine ? Comment traite-t-il ce thème de la « mutilation », très justement perçu par Roger Martin du Gard⁴, à travers l'épisode des lettres brûlées ? Mais aussi, comment Gide, par la double structure énonciative de son texte nous incite-t-il, encore et encore, à le relire ?

³ *Ibid.*, p. 131-132

⁴ Ou soufflé par Gide lui-même lors de leurs conversations ?....

Madeleine

Et nunc manet in te, suivi de *Journal intime*, pour reprendre son titre complet, offre au lecteur deux parties distinctes : l'hommage proprement dit, plus narratif et rétrospectif, écrit après la mort de Madeleine ; et des pages inédites du *Journal*, s'étalant du 15 septembre 1916 au 26 janvier 1939, censées éclairer le texte d'hommage.

Dans l'hommage, dès la deuxième page, Gide présente cet ouvrage comme une tentative de réhabilitation de la figure de Madeleine, une manière de réparation :

C'est aussi, c'est surtout par besoin de réparation que je tente, à présent qu'elle n'est plus, de retrouver et de retracer ce qu'elle était.⁵

Cette déclaration agit à la manière d'un pacte : puisque le texte se donne comme réparation d'un tort commis envers une personne réelle, rectification de la vérité, le lecteur y attend le portrait élogieux de l'épouse défunte.

Mais ce qu'il va découvrir par la suite sera plutôt surprenant. Dans la première partie, force est de constater que l'image de Madeleine ne prend pas consistance positivement. Gide y mène apparemment à bien le difficile hommage à celle qui l'a bridé pendant toute sa vie. Mais faisant montre d'une lucidité ambiguë qui refuse de renier l'amour, il met en place un double discours.

Lorsque l'auteur s'attend à retrouver sur son lit de mort Madeleine « simplement tranquilisée par la mort », le visage qu'elle lui offrira sera « austère » :

De sorte aussi que le dernier regard que je portais sur elle devait me rappeler, non point son ineffable tendresse, mais le sévère jugement qu'elle avait dû porter sur ma vie.⁶

Cette dernière image sera empreinte de sévérité. Le lecteur doute alors qu'il s'agisse vraiment d'un texte d'hommage, surtout lorsque, comme ici, l'ambiguïté d'un *devoir* vient ajouter à la métamorphose de l'image. Devoir a un double sens en français, on le sait, mais ici ? Gide suppose-t-

⁵ *Et nunc manet in te, Souvenirs et Voyages*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 938, abrégé désormais EN.

⁶ EN, p. 939.

il ce sévère jugement ? Ou pense-t-il qu'elle a été contrainte à ce sévère jugement, comme un devoir envers le Bien et la moralité publique ? Cela est déjà plus intéressant, même si je ne m'attarderai pas à répondre à ces questions-là. Peut-être faut-il rapprocher ce passage de ce que Madeleine elle-même ressentait vis-à-vis de son cousin :

Rencontré les M que tu as tracés à mon insu dans le Renan. Quel a été le plus fort, le plus vrai : mon plaisir, ou mon ressentiment ? Devoir tant lutter, me sentir si faible, contre toi en moi ! Je n'en sais plus, si je t'aime toujours ou si je ne finirai par te détester.⁷

Dans ce *Journal* récemment publié, les verbes de devoir abondent, le plus souvent pour marquer l'obligation dans laquelle elle se place de repousser la demande en mariage de son cousin :

Je dois perdre mon ami⁸
Il faut nous séparer⁹

Gide, dans l'hommage, intérioriserait-il cette propension au devoir de Madeleine dans un énoncé à double sens ? Au-delà de l'intérêt purement biographique de tout cela, à quoi sert un tel dispositif dans un texte d'hommage ? À suivre cette étrange « réparation », l'impression qui domine est celle d'un détournement de l'hommage « dû » à Madeleine. Le texte semble hésiter entre l'éloge et la charge et le lecteur est plutôt dérouter. Ne nous inquiétons pas, il suit le texte.

Gide remarque ensuite :

Non, ce n'est pas ainsi que je puis, comme je le 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.¹⁰

Ici, le narrateur intervient dans un discours métalinguistique mettant en évidence les difficultés qu'il rencontre dans son récit. Les souvenirs

⁷ Madeleine Rondeaux *Journal*, Publications de l'Association des Amis d'André Gide, 2016, p. 25.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰ EN, p. 939-940.

(c'est-à-dire la réalité) viennent contredire « le portrait [qu'il s']efforce de tracer » (c'est-à-dire la littérature). Si l'hommage est de l'ordre de la littérature, le souvenir, c'est la vie qui fait intrusion dans le texte. Le narrateur semble alors faire la place aux souvenirs et, suivant un lieu commun, par l'expression « me remémorer simplement », confond simplicité et sincérité. Un lecteur un peu averti de Gide a du mal à croire une seconde à cette simplicité et comprend que ce qui est en jeu, c'est la justification d'une dérive par rapport au genre annoncé, l'hommage.

Dans les pages suivantes, Gide rappelle d'abord que Madeleine a toujours fait partie de sa vie (et de son œuvre) pour conclure sur le jugement sévère qu'elle portait sur ses œuvres, puis glisse ensuite de la confiance naturelle de Madeleine à sa peur et sa défiance ensuite, justifiant le désir de protection d'André vis-à-vis de sa cousine. À la lecture de ces épisodes, on constate assez vite que, dès lors que Gide a énoncé une de ses qualités, il va s'appliquer à la déconstruire patiemment à force d'exemples, en se payant quelquefois le luxe de la réintroduire en fin de parcours, comme si le lecteur allait n'y voir que du feu. Puis, il finit l'exposé de son amour éthéré pour sa cousine par le récit de la visite pré-nuptiale chez un médecin peu clairvoyant qui répond aux inquiétudes sexuelles du jeune fiancé par : « Vous me faites l'effet d'un affamé qui, jusqu'à présent, cherchait à se nourrir de cornichons »¹¹

La cocasserie de l'épisode surprend dans ce texte grave, et détend quelque peu le lecteur. Le premier écart arrive alors, annoncé par une autre intervention métalinguistique :

Il me faut noter ici ce que j'ai omis de dire dans *Si le grain ne meurt* qui ne laisse pas d'avoir une certaine importance en réfutation de certaines théories, lesquelles prétendent faire dépendre les goûts sexuels des occasions offertes à un âge tendre où l'instinct, encore indécis, hésite et s'informe.¹²

Le lecteur qui suit de façon attentive le texte ne saurait être encore là que dérouté : pourquoi « il me faut »¹³, alors que le récit qui suit ne va être qu'une digression dans le portrait de Madeleine qui est le sujet de cet hommage ? « Il faut », sans doute, pour des raisons terriblement extratextuelles, que viennent très mal justifier ces obligations que le

¹¹ EN, p. 944.

¹² EN, p. 944.

¹³ Devoir, falloir... les verbes d'obligation sont-ils vraiment la marque qu'a laissée Madeleine sur André ?

narrateur veut bien souligner. La narration semble s'écarter par une maladresse de son sujet, alors qu'elle s'en détourne volontairement : le portrait devient narration et ne parle plus de Madeleine, mais des préférences sexuelles de son époux. La « réparation » bifurque et il comble les manques de l'œuvre, en disant enfin ce qu'il n'a pu totalement raconter jusqu'alors par égard pour Madeleine. Réparer son image dans l'œuvre, c'est aussi réparer celle d'André en miroir.

Ainsi l'image de Madeleine, c'est sa sévérité sur son lit de mort, une image de pureté idéale, mais aussi une figure onirique :

Et dans mes rêves, elle m'apparaissait constamment comme une figure inétreignable, insaisissable ; et le rêve tournait au cauchemar¹⁴.

Ceci pourrait être la mise en abyme de cet hommage, en tout cas celle de son effet sur le lecteur. Le portrait ici tracé n'est plus vraiment celui d'une femme réelle, mais celui de sa représentation fantasmée, et l'intérêt se décentre de Madeleine à André. Le narrateur semble s'empêtrer, paraît encore terriblement maladroit à la fin du récit du voyage de noces :

J'avais besoin de raconter cela ; mais c'est son portrait que je voudrais tracer ici, plutôt que relater notre histoire.¹⁵

Au-delà de cette nouvelle hésitation du texte entre portrait et récit, nous voyons que le narrateur semble encore se désoler du peu de docilité de son sujet, comme un qui parvient mal à tracer les contours de son texte, comme Albert, rappelons-nous, auquel Gide se compare dans *Si le grain ne meurt* quand il juge les *Cahiers d'André Walter*, écrit tout entier pour convaincre sa cousine de l'épouser :

J'affectionnais en ce temps les mots qui laissent à l'imagination pleine licence, tels qu'incertain, infini, indicible – auxquels je faisais appel comme Albert avait recours aux brumes pour dissimuler les parties de son modèle qu'il était en peine de dessiner.¹⁶

Maladresse, déjà adressée à Madeleine, qu'on a du mal à ne pas

¹⁴ EN, p. 946.

¹⁵ EN, p. 948.

¹⁶ *Si le grain ne meurt, Souvenirs et Voyages, op. cit.*, p. 243.

rapprocher de la maladresse (double !) des photographies des jeunes modèles qu'il réalise à Rome pendant leur voyage de noces :

[...] pour tâcher de prêter à mes occupations clandestines une raison d'être, un semblant d'excuse, je lui montrais les photographies « académiques » que j'avais prises ; du moins les premières, complètement manquées.¹⁷

Les photos sont manquées, la justification de ses activités auprès de Madeleine est manquée aussi, et ne sert qu'à la torturer. De la même façon, son portrait, plus loin dans l'hommage, paraît aussi raté :

Tout ce que je raconte ici pourra paraître, je le sens bien, informe et peu dessiné. Mais ce fut le propre de notre histoire, de ne présenter point de contours.¹⁸

Il n'est plus ici question de portrait, mais de raconter une histoire qui apparaît donc tout entière mal dessinée, quand le récit s'affiche gauche. Dans l'opinion courante, la gaucherie est gage d'innocence, et l'hommage le plus maladroit apparaît souvent aux yeux du commun comme le plus sincère. Quels que soient l'amour ou la douleur de Gide quand il écrit ce texte, il n'est plus en 1939 un débutant qui rend maladroitement ce qu'il voudrait être un hommage, mais bien un écrivain confirmé qui a toujours défendu non seulement la sincérité de ses écrits, mais aussi l'irréductible complexité de toute approche de la vérité. L'ironie présente ici, dans l'insistance feinte sur la maladresse, apparaît donc comme la dérision même du genre de l'hommage, toujours réducteur. Et là, ce n'est pas seulement la destruction du personnage de Madeleine qui est en jeu, mais peut-être, la volonté par ce texte, de montrer l'impossibilité de l'écriture d'un portrait en ce qu'il engage toujours deux instances : l'artiste et son modèle. C'est du point de vue du peintre-Gide que le modèle-Madeleine est tracé, déterminé par l'histoire même du portraitiste ; ici, sa pédérastie, dont il parlera longuement ensuite.

L'hommage, ainsi dérouté va nous entraîner assez loin de la personne même de Madeleine, laissant son image, fort malmenée, suivre son chemin négatif dans l'esprit du lecteur. Mais à la fin :

Je m'aperçois que je n'ai dit d'elle presque rien que de privatif ; rien qui puisse

¹⁷ EN, p. 947.

¹⁸ EN, p. 955.

expliquer peut-être son empire sur mon cœur et sur mes pensées.¹⁹

Ainsi, la clôture du texte va se présenter comme un retour aux intentions premières du narrateur, mais un retour auquel le lecteur ne peut plus croire, et qui nous laisse pour le moins perplexe. « Je sais bien que... », nous a dit Gide (je sais bien qui était Madeleine), et il ajoute là : « mais quand même », tel un de ces patients qu'Octave Mannoni décrit et pour lesquels « on voit comment une croyance peut se maintenir malgré le démenti de la réalité »²⁰. Le lecteur pouvait partager les sentiments du narrateur tant que celui-ci était dans un discours dérouté mais clair. En revanche, par ce retour final, le lecteur ne peut adhérer au clivage du narrateur que, par définition, il ne partage pas. Il est donc, en cette fin d'hommage, avant l'éclairage des feuillets du *Journal intime*, en dehors du texte. D'où l'intérêt des interventions du narrateur sur sa pseudo-maladresse : le texte ne saurait être supportable sans elles. Étant maladroit, le narrateur peut prétendre à des sentiments tout aussi maladroits, à un état d'esprit aussi gauche que sa narration, et convoquer en dernière instance l'authenticité comme gage de l'indicible :

C'est bien aussi cette authenticité parfaite qui rendait si difficile, si impossible, toute explication entre nous. Je pensais qu'elle interpréterait mieux mon silence même et que toute protestation d'amour risquait de lui paraître mensongère ou tout au moins exagérée, ce qui, du coup, m'eût fait perdre le crédit que, lentement, mois après mois, année après année, je sentais que je regagnais.²¹

Le silence ou la maladresse se déplace là dans l'esprit du lecteur de la figure de Madeleine à la nature même de cet écrit. Et Gide ne va pas nous faire aimer Madeleine dans un hommage vibrant et apparemment virtuose, mais bien se dédouaner de sa part de responsabilité dans le malheur dont il est cause dans la vie de son épouse. L'invocation de la maladresse juxtapose les histoires de Madeleine et André sans qu'elles se rejoignent jamais.

Nous voyons ainsi un dispositif à deux niveaux dans cette première partie : la présentation en première instance d'un discours clivé, dans lequel le narrateur s'empêtre ; la mise en scène, en deuxième instance, de

¹⁹ EN, p. 955.

²⁰ Octave Mannoni « Je sais bien, mais quand même » in *Clefs pour l'Imaginaire ou L'Autre Scène*, Points Seuil, 1969, p. 11.

²¹ EN, p. 957.

cette maladresse fondamentale dans un discours métalinguistique, qui vient excuser, pour cause de niaiserie, les erreurs du narrateur. Le terrain est ainsi balayé pour la suite, et Madeleine ne pourra alors qu'être ressentie comme éminemment coupable de ce qui est au centre de la transcription des pages de *Journal* qui vont suivre : la destruction des lettres.

Les lettres brûlées

Dès la première partie, le lecteur attend ce récit, que le narrateur suspend par deux fois :

Je raconterai plus tard comment, et par quel étrange détour, elle put ensuite, à son tour, me faire souffrir atrocement.²²

Et plus loin :

Lorsque Madeleine brûla toutes mes lettres, dans les tragiques conjonctures que je dirai, [...] ²³

Si Gide avait déjà détourné l'éloge initial vers l'exposé de sa pédérasie, il opère en effet un second détournement. Par ces deux suspensions, il attise la curiosité de son lecteur, qui se prend à attendre le « tragique » et l'atroce. Cependant, le récit complet de l'épisode n'interviendra curieusement que dans la deuxième partie du texte, c'est-à-dire dans le *Journal*. La préférence de Gide pour ce lieu de parole produira un récit dont la cohérence ne reposera pas sur une structure narrative unifiée, mais bien sur le montage de paroles morcelées, écartelées entre plusieurs dates-entrées et plusieurs notes de bas de page.

Dans cette seconde partie, Gide retranscrit selon lui :

Les passages de [son] *Journal* ayant trait à Madeleine qui ne figurent pas dans le volume de la Pléiade.²⁴

²² EN, p. 943.

²³ EN, p. 945.

²⁴ EN, p. 959.

Le sujet affiché n'y est donc pas les lettres brûlées, mais une sorte de complément au portrait de Madeleine, des pages manquant au *Journal*, le mutilant, pour reprendre le verbe gidien. Seront par ce biais restituées au public dix-neuf²⁵ pages intimes, qui s'étendent du 15 septembre 1916 au 29 janvier 1939. Ces pages, en fait, ne sont pas toujours inédites (Gide signale lui-même, en italiques, celles qui ont déjà été publiées), et elles ne sont pas non plus la totalité des pages écrites sur Madeleine durant la période, puisque d'autres extraits, figurant dans le *Journal*, n'ont pas été jugés dignes de figurer ici.

Après trois entrées en 1916 et 1917, Gide nous dit en note vouloir combler les manques du journal de fin 1918 à 1920 et ajoute :

C'est ici que devraient s'intercaler les pages qui suivent, explicatrices de ce long silence.²⁶

Mais lesdites pages « explicatrices » débordent largement le cadre du manque au *Journal* dans les années de crise, pour embrasser, par touches légères, les années 20 – autour de la naissance de Catherine, mais aussi de la publication intégrale de *Si le grain ne meurt* –, puis deux entrées 1938 et 1939.

Si la présence des dernières dates se situant autour de la mort de Madeleine et de la rédaction de cet éloge n'étonne pas le lecteur, la première date l'interroge : pourquoi retranscrire à partir de 1916 ? La première page retranscrite est datée du 15 septembre 1916 :

Je reprends dans un nouveau carnet ce journal abandonné en juin dernier. J'en avais déchiré les dernières pages ; elles reflétaient une crise terrible où Madeleine s'était trouvée mêlée ; ou plus exactement : dont Madeleine était l'objet. [...] J'ai fait de vains efforts dans l'autre carnet. Je l'abandonne à moitié plein. Dans celui-ci du moins je ne sentirai plus la déchirure.²⁷

Ainsi, c'est sous le signe de la *déchirure* que Gide ouvre les pages de *Journal*. Le verbe et le substantif apparaissent au début et à la fin de l'entrée, de façon insistante, soulignés de plus par la « crise terrible » qu'il n'explique pas. Le lecteur ressent donc d'autant plus violemment le manque occasionné par la déchirure, encore une fois due à Madeleine. Il

²⁵ Dans l'édition de la Pléiade 2001, op.cit.

²⁶ EN, p. 960 en note.

²⁷ EN, p. 959.

est intéressant de constater ici que Gide ne retranscrit pas exactement son *Journal* de 1916. Outre quelques variantes de style, un segment de phrase attire notre attention. Là où la retranscription donne Madeleine comme « l'objet » de la crise, le *Journal* disait « dont Em. était la cause »²⁸. Être l'objet d'une crise n'est pas en être la cause. Là où le texte initial était plus direct, définissant Madeleine comme responsable ou au moins à l'origine de la crise, *Et nunc* la présente comme « objet », dans une formulation beaucoup moins saisissable, qui tend à représenter Madeleine, non comme une personne dont les actes seraient les déclencheurs d'une crise, mais comme une abstraction, une projection de l'esprit gidien qui serait le sens même de la crise. Plus projective que rétrospective, cette formulation détermine Madeleine dans l'esprit du lecteur, non comme un individu distinct, mais comme une part même de l'homme Gide.

Dans la même transcription, les regrets du diariste sont réécrits : « mais pourtant je regrette ces pages ; non point tant, parce que je ne crois pas en avoir écrit jamais de pareilles »²⁹ devient « mais tout de même, à *parler franc*, je regrette ces pages, non point seulement parce que je n'en avais jamais écrit de si pathétiques »³⁰. Nous retrouvons ici la pseudo-volonté de franchise sur laquelle Gide insiste, pour mieux masquer sans doute la variante. Des pages pathétiques ne sont pas irremplaçables, même si elles sont exceptionnelles. Mais conserver la première formulation aurait porté une ombre néfaste sur la correspondance brûlée qui va faire son entrée en scène peu après ; l'adjectif choisi aura donc un sens moins absolu, mais l'adverbe « jamais » renforce tout de même la formule. De la même façon, si, dans le *Journal* originel, Gide souligne que la déchirure de ces pages l'a amené « dans un désordre d'esprit épouvantable »³¹, il atténue son propos dans la retranscription par « dans un désordre d'esprit très pénible »³². Affaiblissement de l'adjectif, renforcement par l'adverbe, ou la réécriture gidienne en vue d'une mise en scène. L'entrée suivante concerne aussi quelques lignes retranscrites. La fin du paragraphe correspondant dans le *Journal*, « [...] et qu'il me faudrait acheter aux

²⁸ *Journal 1887-1925*, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 951.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ EN, p. 959, je souligne.

³¹ *Journal 1887-1925*, p. 951.

³² EN, p. 959.

dépens du sien mon bonheur – ce qui dès lors ne peut plus être mon bonheur »³³, devient « [...] et qu'il me faudrait acheter aux dépens de son bonheur ma convenance ; ce qui dès lors ne pouvait plus me convenir »³⁴. Là, c'est le mot « bonheur » qui s'efface, au moins du côté d'André. L'atmosphère de drame qu'il veut mettre en place pour préparer le lecteur au récit de la destruction des lettres aurait sans doute souffert d'une mention trop directe au bonheur dont il signale lui-même en maints endroits du *Journal* qu'il est son état naturel.

À la déchirure initiale, les dernières lignes de *Journal* données, celles de 1939, offrent un écho saisissant :

Avant de quitter Paris, j'ai pu achever de revoir les épreuves de mon *Journal*. À le relire, il me paraît que les suppressions systématiques (du moins jusqu'à mon deuil) de tous les passages relatifs à Madeleine, l'ont pour ainsi dire *aveuglé*. Les quelques allusions au drame secret de ma vie y deviennent incompréhensibles, par l'absence de ce qui les éclairerait ; incompréhensible ou inadmissible, l'image de ce moi mutilé que j'y livre, qui n'offre plus, à la place ardente du cœur, qu'un trou.³⁵

En cette extrême fin de texte, nous sommes loin de l'hommage initialement entrepris à l'épouse défunte. La mutilation est celle même de l'auteur Gide, ou plutôt de l'image qu'il veut en donner au lecteur à travers son *Journal*. Choissant de livrer ces pages en ouverture et en fermeture du *Journal* retranscrit à la suite de *Et nunc manet in te*, Gide crée un effet de structure à l'aide de ce qui, généralement est perçu comme le plus sincère et le moins concerté des textes : le journal intime. Mettant ainsi en scène la déchirure, ce manque à l'œuvre et à l'homme, il en fait l'écrin dans lequel il veut enserrer le récit qui va suivre.

Ce trou du *Journal* va alors encadrer les pages concernant les lettres brûlées. L'histoire est connue qu'il n'est plus besoin de redire. Mais le choix de Gide, quant à lui, peut surprendre. L'autobiographe méticuleux que l'on connaît ne donne pas un récit unifié à l'épisode, et semble refuser de mettre en ordre, de réécrire. De cette manière, le lecteur prendra connaissance de l'événement selon trois points de vue : celui de Madeleine, dont le récit est fait dans le *Journal* en dates des 21 et 24 novembre 1918 ; celui de Gide au moment de la découverte du geste de

³³ *Journal 1887-1925*, p. 964.

³⁴ EN, p. 960.

³⁵ *Ibid*, p. 977.

son épouse, qui se répartit entre le journal (entrées des 22 et 24 novembre) et, dans quelques notes, le point de vue postérieur et commentatif de l'écrivain.

Il faut noter ici l'étrangeté des notes à l'intérieur d'un journal intime. La vocation de ce genre est avant tout de livrer une parole immédiate, au plus près possible de l'événement qu'elle raconte. Introduire ici une voix de jugement en notes dissocie le « je » diariste qui est perçu le plus souvent comme première personne indivisible car immédiate, par opposition au « je » autobiographique qui s'offre le recul historique. On voit ici que l'utilisation des notes dans le *Journal* renforce la division historique du sujet qui existe habituellement dans l'autobiographie (distance entre un « je » adulte qui parle et un « je » plus jeune qui est parlé), et introduit la perspective temporelle dans le *Journal* en ne la laissant pas à la seule appréciation du lecteur.

De plus, la démultiplication des lieux de parole risque ici aussi d'induire un certain flou dans le récit, une nouvelle pseudo-maladresse de la narration. Il signale dans cette note :

Je suis tenté de modifier certaines de ces phrases qui ne me paraissent plus très justes, à présent que j'y vois peut-être un peu plus clair ; mais mieux vaut apporter ces retouches en commentaire et maintenir toutes les erreurs d'interprétation que je pouvais commettre alors, si entachées de complaisance qu'elle puissent me paraître aujourd'hui.³⁶

Pourquoi énoncer cela alors qu'il a corrigé les passages précédents du *Journal* sans que cela le gêne vraiment ? Pourquoi choisir de raconter et commenter plutôt que d'offrir sa vision présente de l'événement ? Indéniablement, nous trouvons dans ce *Journal* des phrases excessives qui, ailleurs, prêteraient à sourire :

Je souffre comme si elle avait tué notre enfant³⁷

On peut comprendre une telle formulation dans une immédiateté du sentiment, mais on la pardonnerait mal à l'écrivain confirmé dans un après-coup. C'est donc à l'excès du sentiment que le lecteur croit avoir accès. Il ajoute deux jours plus tard :

³⁶ 961-962 en note.

³⁷ 22 novembre 1918, p. 961.

[...] la douleur me réveille au milieu de la nuit et je crois que je deviens fou.³⁸

Par glissement, mais toujours captif de la sensation d'immédiateté, le lecteur se glisse dans l'insomnie de l'écrivain-père privé d'une partie de son œuvre.

De la même façon, c'est aussi dans le *Journal*, le même jour, qu'il place dans la bouche de Madeleine, dans un récit au discours direct, des phrases définitives, dignes de figurer dans une tragédie :

J'ai cru d'abord qu'il ne me restait qu'à mourir.³⁹
C'était ce que j'avais de plus précieux au monde.⁴⁰

Et reprenant la parole, il poursuit dans le lexique tragique, en interprétant le geste de Madeleine comme un « sacrifice ». Cette terrible dramatisation de l'événement permet à Gide de présenter deux causes à la destruction des lettres. D'abord l'abandon ressenti par Madeleine, au discours direct :

[...] je me suis retrouvée toute seule dans la grande maison que tu abandonnais.⁴¹

Puis la « pudeur » de Madeleine, énoncée par Gide cette fois, qui la poussait à « supprimer sa présence dans mes écrits⁴². »

L'époux de 1918, par cette interprétation, atténue la faute de Madeleine en l'attribuant à une de ses qualités. Cependant, c'est en note qu'il va infléchir ce jugement, dans un commentaire après-coup :

Dans ces lignes que j'écrivais alors, j'omettais ce qui me paraît aujourd'hui le plus important : elle désapprouvait de tout son cœur et de toute son âme ma conduite et la direction de mes pensées.⁴³

Ainsi, choisir le *Journal* pour cette narration donne au lecteur une illusion d'immédiateté, l'impression de participer à l'événement et d'accéder à la douleur, à la confusion mentale de l'écrivain qui, des

³⁸ 24 novembre 1918, p. 961.

³⁹ EN, 24 novembre 1918, p. 961.

⁴⁰ id.

⁴¹ id.

⁴² 24 novembre 1918, p. 962 et 961.

⁴³ EN, p. 962, en note.

années après, va revenir sur l'épisode et sembler prendre du recul. Mais cette désapprobation qui apparaît en note, si elle a l'allure d'un recul, est en fait un glissement, du même ordre que celui qui présidait à la présentation du visage « sévère » de Madeleine sur son lit de mort. Cela nous amène à considérer la figure de Madeleine à la lumière de l'entrée du 1^{er} juin 1917 :

« J'ai l'indiscrétion en horreur », m'a-t-elle dit. – Et moi le mensonge plus en horreur encore. C'est pour pouvoir parler un jour, que je me suis contraint toute ma vie.⁴⁴

L'épouse ainsi rejoint la mère de *Si le grain ne meurt*. Elle est l'Opposante, dans un étrange et familier retournement des valeurs, elle est encore et toujours celle qui tire en arrière, la voix de la morale et de la culpabilité. Et toujours, c'est par un jeu d'échos et de correspondances que Gide nous le fait sentir. Opposant le ton tragique des entrées du *Journal* à l'après-coup interprétatif des notes, il nous fait d'abord accepter l'excès des premières, telle cette définition des lettres : « C'est le meilleur de moi qui disparaît⁴⁵. »

Mais ces repères vont être rapidement brouillés. Au 24 novembre, il propose une définition plus sobre, dans les pages même du *Journal* : « Ma vie s'y tissait devant elle, à mesure et au jour le jour⁴⁶, » alors qu'une note précise en bas de page :

J'ajoutais, avec une infatuation qui me fait sourire aujourd'hui mais qui prenait élan sur mon désespoir : « Peut-être n'y eut-il jamais plus belle correspondance. »⁴⁷

Ainsi, il nous avertit ici qu'il a modifié son texte, ce qui contredit la note précédente. De plus, il nous livre quand même ce qu'il a supprimé : à quoi bon alors le supprimer ? Il ménage ainsi – au moins – deux effets. Le premier, c'est d'indiquer lui-même la manière dont il faut lire ces deux parties entre hier et aujourd'hui, entre l'infatuation et le recul raisonnant, ce que nous avons déjà fait, sans qu'il le dise ; le lecteur se trouve ainsi conforté dans une lecture qu'il a lui-même entreprise. Le

⁴⁴ EN, p. 960.

⁴⁵ EN, 21 novembre 1918, p. 960.

⁴⁶ EN, p. 962.

⁴⁷ EN, p. 962.

second, c'est d'introduire un jugement à deux niveaux, sur son écriture d'alors, mais aussi sur ses propres sentiments. Puis, par glissement, alors qu'il parle d' « aujourd'hui », il revient dans cette note à la tonalité tragique en introduisant une comparaison à Œdipe, qu'il fait au passé (« je me comparais à Œdipe lorsqu' [...] »), puis entame un nouveau récit de la découverte des lettres brûlées. Le vocabulaire n'en est pas moins tragique que celui employé dans le corps du *Journal* :

Plus inavouablement, je souffrais de voir réduit à néant par elle ce qui, de moi, me paraissait mériter le plus la survie.⁴⁸
C'était le fruit de mon amour pour elle.⁴⁹
Notre deuil.⁵⁰

Il file ainsi, de nouveau, la métaphore de l'enfant assassiné et – troisième effet – rend ce récit encore plus pathétique que le premier.

La répartition du récit de l'événement entre les différentes entrées du *Journal* et des notes fabrique un jeu d'échos. Ce faisant, il crée chez son lecteur une image de l'événement qui prend corps par surimpressions successives. Dans cet apparent désordre, en répartissant son récit et en l'émettant comme il le fait entre le journal et les notes, Gide va donner à l'événement une intensité dramatique que la première partie ne pouvait nous offrir. Et, à la confusion soutenue par la maladresse va succéder un autre type de confusion : celle qui peut présider à l'intensité dramatique dans les scènes de bataille et de révolution. Car, comme l'épisode de la rue de Lecat, celui-ci sera « important dans [sa] vie autant que les révolutions pour les empires »⁵¹. Cette fois, ce n'est plus l'orient qu'il découvre, mais sa dissolution.

Cette importance occulte soudain la perte de l'épouse qui fondait l'écriture même de ce texte et, lentement, Gide amène le lecteur à ce point de compassion qui n'est plus tourné vers l'image de Madeleine, mais vers l'Œuvre, et cette partie de l'Œuvre qui, à jamais inconnaisable, va prendre tout l'aspect des mystères impénétrables. Le texte, dans les multiples résonances qu'offrent des lieux multiples d'émission de la parole narrative, ne sera plus hommage à l'épouse

⁴⁸ 962, en note.

⁴⁹ 963, en note.

⁵⁰ 963, en note.

⁵¹ *Si le grain ne meurt, Souvenirs et Voyages*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 157

défunte, mais hommage (combien plus vibrant !) à l'œuvre défunte, livre perdu par lequel eût dû, selon Gide, s'unifier toute l'Œuvre :

Mon œuvre ne sera plus que comme une symphonie ou manque l'accord le plus tendre, un édifice découronné.⁵²

C'est là véritablement qu'*Et nunc manet in te* trouve sa justification finale : être écriture par-dessus les lettres perdues qui, désirant combler leur absence, les masque. Gide nous montre l'absence des lettres par réécritures successives : la suspension produite dans l'éloge, le journal retranscrit, puis la réécriture produite dans les notes. Ainsi le texte initial s'avère irremplaçable par les diverses tentatives faites par le narrateur dans ces textes successifs. Et l'accent mis sur le palimpseste d'*Et nunc manet in te* accuse d'autant plus la perte irrémédiable des lettres que cette réécriture émane de plusieurs lieux de parole différents dont aucun ne ressemble, de près ou de loin au « je » épistolaire. Ceci creuse au lieu de le combler le manque à lire du lecteur, qui se trouve entraîné sur un terrain étrange :

Pourquoi, et au nom de quoi, irait-il croire à l'excellence de lettres écrites par le maladroît qui n'a même pas été capable de faire un hommage cohérent à sa femme défunte ? Lorsque Gide pose ces lettres comme manque fondamental de l'œuvre, il entraîne son lecteur, séduit par le mystère, sur le terrain où celui-ci le contemplait pendant la partie narrative : celui de la croyance injustifiable. Il amène son lecteur à un véritable acte de foi qui n'a rien à voir avec une réalité vérifiable. Moi, lecteur, je peux considérer que ces lettres étaient peut-être piteuses, ou bien inintéressantes, analyser enfin qu'il ne peut les magnifier de la sorte que parce qu'il ne les a, pas plus que moi, sous les yeux ; mais je suis bien obligé de prendre acte du manque qu'il évide, de croire à cette matrice originelle qu'il désigne, puisqu'il la fait entrer, structurellement, dans son Œuvre.

Il ne me semble pas ici totalement inopportun d'imaginer Gide, tel son complice et adversaire bien connu, « se frotter les mains dans l'ombre » en voyant son lecteur englué à ce paradoxe : si je ris de lui, je ris de moi. *Et nunc manet in te* prend corps d'être la mise en scène finale du manque essentiel à l'œuvre. De même, les deux personnalités de

⁵² 20 janvier 1919, p. 965.

Madeleine et André, métaphorisent deux attitudes face à l'œuvre, et viennent illustrer, mettre en abyme, les différents états du moi éclaté mis en scène ailleurs, dans les autres textes.

Échos

En détournant l'hommage dû à Madeleine vers l'exposé de sa pédérastie, puis vers les lettres brûlées, c'est-à-dire une thématique de l'Œuvre, Gide réinscrit ce texte dans la problématique qui était celle de *Si le grain ne meurt*, axé lui aussi sur deux lignes de fuite de la biographie gidienne : la pédérastie et l'état d'écrivain. Quand l'autobiographie en montrait les naissances, *Et nunc manet in te* va en fournir les aboutissements, tant du point de vue de la structure affective et sexuelle de l'adulte Gide (dont je ne m'occupe pas ici), que du point de vue de la structure de l'Œuvre entier, dessiné, on l'a vu, à l'aide du récit de la destruction par Madeleine de la correspondance qui les liait. *Les Faux-monnayeurs*, en 1925, en serait le stade intermédiaire : Madeleine en est évacuée en pure apparence, mais tout bon refoulé fait retour...

Dans cette optique, les deux parties d'*Et nunc manet in te*, éloge et *Journal*, qui paraissent distinctes, offrent en fait nombre d'échos, de rappels qui doivent attirer notre attention.

Dans la première partie, Gide vient de parler des transpositions qu'il a faites de la figure de Madeleine dans son œuvre, et conclut :

Soit être véritable, je ne voudrais pas que le spectre d'Alissa l'offusquât.⁵³

Cette déclaration agit sur le lecteur de deux manières. D'abord à la manière d'un pacte : complétant la phrase qui énonce le besoin de réparation de l'auteur, doublant l'exigence de vérité à l'aide de l'adjectif⁵⁴, cette entrée en matière classe d'emblée le texte dans les écrits autobiographiques. Mais Gide vient aussi de revenir sur les transpositions de cette figure de femme dans son œuvre et sur ses identités littéraires. Madeleine n'est d'abord pas désignée par son prénom dans le texte. Dans les deux premiers paragraphes, ceux du deuil,

⁵³ 938

⁵⁴ Cf. supra p. 2.

le seul pronom « elle » est employé, qui fait de son épouse le personnage unique du féminin, la seule « elle » au monde. Puis apparaît le prénom Emmanuèle :

Je n'aimais pas beaucoup ce nom d'Emmanuèle que je lui donnai dans mes écrits, par respect pour sa modestie.⁵⁵

La modestie apparaissait déjà dans cette première page comme la cause d'un désagrément, mais surtout, nous devons remarquer que le premier nom cité est celui de l'être de papier qui hante le *Journal* et va en fabriquer les déchirures. Une autre de ses identités littéraires est donnée juste après :

Quand j'inventai, pour ma *Porte étroite*, le nom d'Alissa, ce ne fut point par préciosité mais par réserve. Il ne devait y avoir qu'une Alissa.⁵⁶

L'insistance sur la réserve, qui redouble la modestie précitée, offre un écho au *Journal*. C'est peut-être à cause de sa modestie que Madeleine avait brûlé les lettres de son époux, c'est cette même modestie qui pousse l'écrivain à lui inventer de multiples identités. Mais, en son apparente transparence, la seconde phrase pose plusieurs problèmes. En premier lieu, pourquoi ne devait-il y avoir qu'une Alissa ? Parce qu'elle devait être unique, comme Madeleine l'était, ce que semble induire les premiers paragraphes ou le pronom « elle » ne pouvait désigner qu'une femme ? Ou, précisément parce qu'elle était un être de fiction, que l'on ne devait pas confondre avec sa femme ? Mais alors pourquoi rappeler dès l'ouverture de ce texte d'hommage l'influence de la femme réelle sur le personnage de fiction ? En second lieu, le lien logique entre les deux phrases n'est pas clair. Quel est le rapport entre le caractère unique d'Alissa et la « réserve » qui a présidé à l'invention de ce prénom, plus propre à attirer l'attention qu'à marquer une réserve ? En fait, la page suivante s'attache à montrer que Madeleine était très différente d'Alissa, « moins cornélienne et moins tendue », comme si l'on ne parlait pas d'une femme et d'un personnage, mais bien de deux personnes, ou de deux personnages, en tous cas de deux êtres appartenant au même plan de réalité. Je ne suis pas certaine que les réponses à mes questions, en

⁵⁵ 937

⁵⁶ EN, p. 937.

elles-mêmes, aient un quelconque intérêt. En revanche, la simple possibilité de leur existence, comme la présence des noms fictifs, bien avant le prénom réel, installent le texte d'hommage dans un discours de référence à l'œuvre avant de l'inscrire dans une réalité. Et, s'il est question du « spectre d'Alissa », c'est juste avant l'apparition du prénom réel, pour introduire le portrait de Madeleine sur son lit de mort comme signe de réprobation. D'un fantôme à une morte, la dissemblance n'est pas si grande. Et les deux thèmes de la modestie et de la réprobation, que nous avons vu se conjuguer dans la partie *Journal*, apparaissent déjà en filigrane dans cette première page de l'éloge.

Une telle ouverture, déclinant par avance les identités littéraires de Madeleine, permet en outre de créer un lien structurel entre *Et nunc* et les autres textes, qu'il s'agisse de *La Porte étroite* – clairement désigné ici –, ou encore de *L'Immoraliste*, de *Si le grain ne meurt*, ou même de *Paludes*...⁵⁷

D'où une première confirmation : si l'on peut croire au départ que cette réparation s'adresse à la très présente mémoire de Madeleine, le rappel de ses multiples identités dans l'œuvre nous invite à regarder ce portrait comme un angle supplémentaire, un autre point de vue sur la même figure, que la mort de Madeleine permettrait enfin. De plus, quand on prend en compte la révélation que comporte ce texte, c'est-à-dire le récit de la destruction des lettres par Madeleine en 1918, s'ajoute un autre niveau à cette réparation : il s'agit de réparer l'œuvre elle-même, et de la réparer d'un manque dont, précisément, Madeleine a été l'artisan conscient. Voici donc un texte qui comporte une ambiguïté fondamentale dans l'exposé de ses motifs, puisqu'à sa vocation apologétique se superpose un partage de responsabilité entre Gide et son épouse, coupable qu'il est envers elle d'avoir gauchi son image dans l'œuvre, coupable qu'elle est envers lui d'avoir « découronné »⁵⁸ ce si bel édifice. Il apparaît ainsi que la vie ne sera jamais vue qu'à travers l'œuvre.

Mais il y a plus encore. La référence à *La Porte étroite* réapparaît dans la deuxième partie, aux 7 août et 10 septembre 1922, lors de l'évocation de la croix d'émeraude de Madeleine. Elle a donné ce bijou à sa filleule et Gide s'en désole, prend ce cadeau pour un signe de

⁵⁷ Gide cite lui-même les autres personnages de fiction que Madeleine a inspirés : l'Emmanuèle des *Cahiers*, Ellis, Angèle. Cf. p. 946.

⁵⁸ *Et nunc manet in te, Souvenirs et Voyages*, p. 965.

détachement de Madeleine. Il justifie sa douleur :

Cette croix, que je prêtais à Alissa, je ne puis supporter l'idée que qui que ce soit d'autre la porte...⁵⁹

L'ambiguïté de la phrase prêterait à sourire, si elle n'était tant révélatrice. Grammaticalement, dans la phrase, l'« autre » s'oppose à Alissa, quand le sens global nous convie à penser à Madeleine. Œdipe encore s'aveugle et veut confondre l'une et l'autre. Mais ce qu'a révélé à Gide le geste destructeur de Madeleine – les lettres ou bien la croix, c'est tout un – c'est bien que Madeleine n'était pas Alissa, que la femme réelle n'était pas l'image idéalisée qu'il avait construite dans l'œuvre. Et cette page de journal nous montre que ce texte d'hommage, tente encore une fois de combler, de réparer, de faire se rejoindre les images qui s'écartèlent pour le mutiler, lui. Car Alissa n'a pas donné sa croix d'émeraudes, et la convoquer de nouveau, ici, c'est tenter de refaire de Madeleine l'Alissa qu'elle ne veut plus être.

La page suivante, un mois plus tard, revient sur l'épisode. Il se tourmente de n'avoir reçu aucune nouvelle de Madeleine depuis cette nouvelle, se sent « tout abandonné d'elle »⁶⁰, ainsi qu'un amoureux rejeté :

Souvent je doute, ainsi qu'à Llanberis, si, par quelque intuition exquise, elle n'est pas secrètement et comme mystiquement avertie de tout ce que je fais loin d'elle, ou du moins de cela qui peut la blesser le plus. Le don de ce collier n'était-il pas le jour même où, sur la plage d'Hyères, Elisabeth était venue me rejoindre (16 juillet) ?⁶¹

Ce qui peut la blesser le plus, ici, c'est la future naissance de Catherine, la fille de Gide, conçue probablement sur cette plage d'Hyères avec Élisabeth van Rysselberghe. Si le lecteur moyen de 1939 ne connaît pas encore l'épisode, Gide a tout de même tenu à l'inscrire dans les pages données à la suite de l'hommage, pour le lecteur futur. De cette manière, il reconstruit l'histoire, met en évidence les deux pôles de sa vie du moment, l'austérité de Madeleine et la libération morale dans laquelle il englobe Élisabeth, l'enfant à naître et Marc, par l'allusion à Llanberis.

⁵⁹ EN, p. 970.

⁶⁰ EN, p. 971.

⁶¹ EN, p. 971.

J'en veux pour preuve l'étrange allusion qui apparaît aussi dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*. Dans cet à-côté du « premier livre [qu'il ait] écrit en tâchant de ne point tenir compte d'elle »⁶², en date du 2 janvier 1921, un passage évoque le drame qu'il est en train de vivre ; le passage est trop long pour être ici retranscrit dans son intégralité :

Si la « cristallisation » dont parle Stendhal est subite, c'est le lent travail de *décristallisation*, le pathétique ; à étudier. [...]

Il en vient à se demander qu'est-ce qu'il aime encore en elle ? Le surprenant, c'est qu'il se sent l'aimer encore *éperdument* – j'entends par là : d'un amour désespéré, car elle ne veut plus croire à son amour, à cause de ses précédentes « infidélités » (j'emploie à dessein le mot le plus trompeur) d'ordre purement charnel. [...]

Il est jaloux de Dieu, qui lui vole sa femme. [...]⁶³

Il n'a pas choisi de retranscrire ce passage dans les pages d'*Et nunc manet in te*, mais il fait directement écho à la page qui s'y trouve, datée du 3 janvier 1921 :

Il semble même qu'elle cherche à me donner des armes contre elle et travaille à me désintéresser d'elle, à m'inviter à la quitter ; mais tout ceci me la fait aimer plus encore, et d'autant plus que je n'en peux rien exprimer.⁶⁴

Et, en note :

[...] Quant à elle, je ne crois pas qu'elle ait jamais confié rien de ses propres tourments à personne ; à Dieu seul ; et sa piété s'en trouvait d'autant augmentée.⁶⁵

La proximité thématique des deux textes n'est pas étonnante si l'on considère qu'ils ont été écrits à un jour de distance. Néanmoins, que Gide ait choisi de faire figurer l'un dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, journal du romancier, l'autre dans *Et nunc manet in te*, journal de l'époux en deuil, peut retenir notre attention. Car Gide disséminant ainsi sa vie dans l'œuvre, parsemant le texte très personnel

⁶² EN, p. 973.

⁶³ *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 531.

⁶⁴ EN, p. 967.

⁶⁵ EN, p. 967, en note.

d'hommage à sa femme de références à l'œuvre, construit un réseau qui nous invite, encore et encore à le relire.

Se construit aussi, dans cette utilisation des jeux de miroir, une conception très gidienne de la notion d'autobiographie, de personne « réelle ». Rappelons-nous la note de la fin de première partie de *Si le grain ne meurt*, réponse – déjà ! – à une objection de Roger Martin du Gard :

Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman.⁶⁶

Quand l'hommage hésite en miroir, le lecteur peut être décontenancé quant à l'image à retenir de Madeleine. Mais choisir la juxtaposition de deux textes, éloge et *Journal*, les parsemer de références à l'œuvre, faire jouer les différentes voix de l'écrivain à l'aide des notes de bas de pages, c'est aussi autre chose : c'est préférer le dialogique à l'univoque, c'est disséminer le portrait de Madeleine en plusieurs lieux de parole, d'où l'énonciation rendra parfois des sons différents. C'est nous obliger, nous lecteurs, à jouer avec les différentes images proposées, nous inciter aussi à faire jouer l'intertextualité gidienne plus avant. La parole intime dissociée en plusieurs lieux d'énonciation, projetée vers l'extérieur de ce texte qu'est l'œuvre entière, se voit aussi écartelée entre ces lieux, répercutée de l'un à l'autre, dialogique par force, dissonante par vocation....

Quand Gide ajoute à cet édifice son couronnement manquant, le centre vide des lettres brûlées autour desquelles doit graviter l'œuvre, cette construction savante ne laisse pas de nous séduire. Car enfin, par cet acte de foi qu'il demande à son lecteur, il crée un ailleurs à l'œuvre, un nouvel horizon ; il déplace en somme l'orient mythique et inatteignable que représentait Madeleine vers l'œuvre, tout en faisant mine de pleurer son absence. Le drame originel, entamé dans les *Cahiers d'André Walter*, dédoublé dans *La Porte étroite* et *Si le grain ne meurt*, semble finir sa course ici, et n'avoir existé que pour créer ce vide des lettres détruites.

Il apparaît qu'au soir de sa vie d'écrivain, publiant ce texte puis

⁶⁶ *Si le grain ne meurt, Souvenirs et Voyages*, p. 267.

Thésée, Gide tente de boucler l'œuvre, de fabriquer un réseau cohérent – ou de mettre en évidence le réseau existant – dans la cosmographie gidienne. Ces deux textes testaments rassemblent. *Et nunc manet in te* rassemble les thèmes éparpillés par la claire désignation des réseaux existant dans l'œuvre, et l'indication de cet ailleurs radical de l'œuvre que sont les lettres brûlées. Comme Madeleine, cette correspondance perdue sera à jamais au cœur de l'œuvre et toujours à côté, absente. *Thésée* œuvrera au rassemblement de façon différente : par son aspect pseudo-autobiographique et monolithique, il va permettre à l'auteur de présenter une vie unifiée, achevée, ce que Gide se serait bien gardé d'accomplir dans l'autobiographie elle-même. Et le lecteur sera alors devant le miroir unifiant des fragments épars dans l'œuvre, celui-là même peut-être devant lequel l'apprenti écrivain prenait la pose dans *Si le grain ne meurt*⁶⁷.

⁶⁷ *Si*, p. 235