

André Gide et l'écriture de soi

ACTES DU COLLOQUE
ORGANISÉ À PARIS LES 2 ET 3 MARS 2001
PAR L'ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

TEXTES RÉUNIS ET PRÉSENTÉS
PAR
PIERRE MASSON & JEAN CLAUDE

Presses Universitaires de Lyon



L'ÉCRITURE DU MOI DANS LES FICTIONS GIDIENNES

« Je suis moi-même la matière de mon livre », écrivait Montaigne. Gide, pour sa part, préfère reprendre la formule des Goncourt : « On n'écrit pas les livres qu'on veut », précisant que ce n'est pas tant lui qui avait voulu écrire *La Symphonie pastorale* par exemple, « mais bien que ce livre voulût être écrit par [lui] ¹ ». Ce qui était une façon de dire presque la même chose tout en déplaçant l'accent, car non seulement Gide a mis beaucoup de lui-même dans ses œuvres, et d'abord dans ses fictions, mais écrire a constamment été pour lui un besoin, une nécessité qui lui permettait d'avancer, de progresser, de passer outre, d'être, bref il lui fallait écrire pour vivre ², et vivre passait pour lui nécessairement par l'écriture. C'est-à-dire qu'au delà de « l'espace autobiographique » qui fait l'objet de ce colloque, existe, dans chacune de ses fictions, un investissement personnel essentiel qui a entraîné sa nécessité, et qui reste sans doute garant de son efficacité.

1. *Billets à Angèle*, avril 1921, in André Gide, *Essais critiques*, Gallimard, 1999, p. 288.

2. Cf. Alain Goulet, *André Gide : écrire pour vivre*, à paraître chez Corti.

Comment aller au-delà de ce constat ? Il faudrait compléter la génétique textuelle en étudiant la manière dont Gide s'investit dans chacune de ses fictions, la charge d'un problème ou d'une problématique spécifique qu'il nourrit pendant tout le temps de sa gestation — qui peut être fort long, comme on sait —, pour s'en délivrer lors de la publication et passer outre. Cette manière de vivre et d'avancer, de concevoir l'œuvre comme le travail et le développement d'un germe en soi, ou d'un « bourgeon » comme il le dit dans sa fameuse lettre à Scheffer³, où s'expérimentent non tant une solution que des jeux de réactions et de conséquences, c'est aussi d'une certaine manière ce qui se profilait déjà dans son fameux essai de conception et de conceptualisation de la mise en abyme, inséparable pour lui de la notion de « rétroaction du sujet sur lui-même ». Car cette rétroaction mise en évidence dans l'œuvre est le miroir de celle qui s'exerce pour l'auteur et en lui⁴. Et c'est bien pourquoi, par exemple, le Michel de *L'Immoraliste* est le narrateur de son récit, ou l'Édouard des *Faux-Monnayeurs* tient son *Journal*, chacun d'eux étant à sa manière un délégué — distancié — de l'auteur, pour mettre en évidence un mode de rétroaction qui s'effectue pour lui au second degré.

Pourquoi Gide, parmi la multitude des projets qu'il forme

3. « Que de bourgeons nous portons en nous, cher Scheffer, qui n'éclorent jamais que dans nos livres ! Ce sont des "œils dormants" comme les nomment les botanistes. Mais si, par volonté, on les supprime tous, *sauf un*, comme il croît aussitôt, comme il grandit ! comme aussitôt il s'empare de la sève ! Pour créer un héros ma recette est bien simple : Prendre un de ces bourgeons, le mettre en pot — tout seul — on arrive bientôt à un individu admirable. Conseil : choisir de préférence (s'il est vrai qu'on puisse choisir) le bourgeon qui vous gêne le plus. On s'en défait du même coup. C'est peut-être là ce qu'appelait Aristote : la purgation des passions. » (Lettre à Scheffer, in *ŒC*, tome IV, NRF, [1933], pp. 616-7).

4. Cf. Alain Goulet, « Aux sources de la mise en abyme : la "rétroaction du sujet sur lui-même" », *Elseneur*, n° 11, « De l'auteur au sujet de l'écriture », Caen : Presses Universitaires de Caen, déc. 1996, pp. 101-20.

constamment, a-t-il écrit telle ou telle œuvre tandis que d'autres projets restaient lettre morte ou avortaient ? Parce qu'il fallait un terreau favorable à leur développement, qu'il y ait un investissement personnel complet — en dépit de ce qu'il a pu écrire sur la nécessaire distance critique à garder, ou le souhaitable état d'anachronisme du sujet. Il fallait qu'au départ ou à un moment donné, la nécessité de l'œuvre s'imposât, qu'elle devienne besoin vital, bref, qu'elle soit chargée d'un enjeu, d'une visée qui lui confère intentionnalité et sens. Ensuite, il fallait créer une forme spécifique, avec ses structures et son fonctionnement, qui transforme « l'idée » en œuvre ⁵. Enfin, il fallait créer ou ajuster la manière et le ton, parvenir à une énonciation aussi juste que possible.

Intentionnalité, structures, énonciation, voilà donc les trois caractéristiques de base susceptibles de définir un « sujet de l'écriture ⁶ », cette instance centrale interne à l'œuvre, qui la porte, la façonne, lui confère sa présence, son poids et son action. Et à mon sens, se plonger dans l'étude génétique d'une œuvre de Gide, c'est aussi se plonger au cœur d'un mécanisme touchant à la vaste question de l'identité de l'écrivain et de son parcours existentiel.

Schématiquement, il est possible de distinguer une première phase de l'œuvre gidienne, où l'écriture du Moi est la plus évidente, centrale, qui irait jusqu'aux *Nourritures terrestres*, et où Gide pratique une projection ou une introjection fabuleuse d'un Moi fantasmé, que ce soit sous la forme d'un alter ego comme dans *Les Cahiers d'André Walter*, ou sous la forme d'une fable présentant les aventures d'une confrérie, teintée de réminiscences médiévales, comme dans *Le Voyage*

5. Pour cette notion d'idée, voir en particulier la *Postface pour la deuxième édition de Paludes et pour annoncer Les Nourritures terrestres*, in *Romans...*, p. 1478.

6. Cf. en particulier : *Voix, traces, avènement : l'écriture et son sujet* (colloque de Cerisy-la-Salle), Caen : Presses Universitaires de Caen, 1999.

d'*Urien*. Cette première phase lui permet de se reconnaître, de tester sa vocation, ses valeurs, son projet, au sens sartrien du terme ⁷.

Après la deuxième phase, celle des « récits », dans laquelle Gide met à l'épreuve son rapport à l'autre et expérimente sa morale, vient une troisième phase, romanesque, celle de la véritable maturité de l'œuvre, caractérisée par une observation et une expérimentation critique du monde et de la société, celle aussi où naît et se précise le projet autobiographique central, celui de *Si le grain ne meurt*. D'*Isabelle aux Faux-Monnayeurs*, le point de vue adopté et la distance de l'observateur rendent moins évident l'investissement personnel, et c'est donc sur l'une de ces œuvres que cette étude va se pencher, pour le mettre en évidence et en signaler quelques modalités.

Dans la sotie des *Caves du Vatican*, Gide s'est imposé un mode d'écriture ironique ; pourtant elles représentent un enjeu personnel fondamental pour lui, et nous nous proposons de montrer comment il s'y investit.

Cette œuvre n'est plus focalisée sur un problème circonstanciel comme pour *Les Cahiers d'André Walter* (problèmes de son mariage avec sa cousine et de sa vocation d'écrivain) ou pour *L'Immoraliste* (projet d'échapper au conditionnement social et éducatif, et possibilité de faire renaître le vieil homme, l'homme primitif en soi) ; dans les *Caves* se pose, de façon beaucoup plus générale, le problème de l'accès de l'écrivain à sa vraie maturité, qui passe par la conquête et la maîtrise de la réalité, c'est-à-dire de sa conception du monde, de la société, de l'homme. L'enjeu individuel de *L'Immoraliste* s'est transformé en un enjeu heuristique beaucoup plus général : comment la société contemporaine est-elle façonnée et bloquée par des conditionnements et des idéologies qui

7. Voir Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris : Minard, « Bibliothèque des Lettres Modernes », 1986, pp. 19-65.

s'affrontent, et quelles sont les possibilités de jeu de l'individu en elle, les possibilités d'exercice des énergies individuelles, des ressources inconscientes que chacun porte en soi ? D'un côté des types, des marionnettes caractérisées par des allégeances idéologiques (Anthime, Julius, Amédée), de l'autre un Lafcadio chargé de tester les possibilités d'échapper aux conditionnements sociaux.

Comment, dans cette structure de base, étudier l'écriture du Moi dans *Les Caves du Vatican* ? Une première piste consisterait à relever tous les traits, et ils sont nombreux, qui témoignent d'un investissement personnel dans chacun des protagonistes principaux. Mais un tel relevé ne prend sens qu'à partir du moment où il est pris dans des configurations structurales d'ensemble, dans un fonctionnement textuel, lui-même tributaire du projet central.

Prenons quelques exemples. Il est aisé de constater, comme je l'ai fait autrefois ⁸, qu'anecdotiquement c'est le personnage d'Amédée Fleurissoire qui partage le plus de traits visibles avec l'auteur, depuis son mariage blanc jusqu'au choix d'un compartiment où il se sentirait à l'aise. Et c'est sans doute pourquoi, en dépit de la charge caricaturale dont il est l'objet, il est de bout en bout un personnage sympathique, susceptible d'émouvoir le lecteur. Mais il est non moins visible qu'avant d'être la victime centrale promise à la mort, il est pour l'écrivain une sorte de bouc émissaire affublé d'oripeaux et de défroques personnels dont il veut se débarrasser pour donner leur chance aux ressources enfouies qu'il porte en lui et dont Lafcadio va être partiellement investi. Leur rencontre dans un compartiment de chemin de fer représentera l'affrontement, dans l'auteur, de deux pôles opposés de sa personnalité, l'un étant chargé d'expulser l'autre, de le tuer. Est-ce pour autant la victoire des forces pulsionnelles sur

8. Voir Alain Goulet, « *Les Caves du Vatican* » d'André Gide. *Étude méthodologique*, Paris : Larousse, « Thèmes et textes », 1972, notamment pp. 147-53.

l'aveugle et naïve confiance incarnée par Fleurissoire ? Non, bien sûr, puisque la sottie ne s'arrête pas sur l'acte dit « gratuit ». Les six chapitres qui suivent montrent que la société et ses lois rattrapent le jeune homme et sanctionnent celui qui pensait leur échapper. Cependant, ce n'est pas sur un acte de soumission à elle que s'achève l'œuvre, mais sur une question — question centrale pour Gide : comment l'individu, mûri par ses expériences successives, va-t-il choisir d'exercer désormais sa liberté, trouver la voie d'un véritable accomplissement de soi ?

Cette question suspendue qui clôt les *Caves* continue si bien de travailler Gide que, lorsqu'après la guerre, il veut s'atteler à ses *Faux-Monnayeurs*, c'est avec cette question de Lafcadio et de son destin qu'il se met à l'œuvre, comme en témoignent les « Pages du journal de Lafcadio », placées en appendice au *Journal des Faux-Monnayeurs* ⁹.

L'investissement personnel des personnages se réalise donc selon deux modalités différentes : d'une part des déplacements ou transferts de données biographiques de l'écrivain, de l'autre, l'introjection de rêves, de projets, d'« œils dormants » ou « bourgeons ». D'un côté, Amédée et sa sensation de bien-être chez le coiffeur de Naples, ou le stéréotype de faire « ses comptes et ses prières ¹⁰ » — car Gide, à défaut de prières, tient régulièrement ses comptes, ce dont témoignent maintes notes en marge de son journal ou de ses carnets manuscrits ; de l'autre, Lafcadio qui peut lui aussi être pourvu de traits de caractère de l'auteur ; par exemple :

Par horreur du devoir Lafcadio payait toujours comptant. (725)
mais qui est surtout investi d'une intense vie intérieure,

9. *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gallimard, 1937, pp. 115-21.

10. *Les Caves du Vatican*, in Gide, *Romans...*, Gallimard, « Bibl. Pléiade », 1958, pp. 775 et 778. Désormais les références aux *Caves* seront mentionnées dans le texte, après la citation, par l'indication de la page dans cete édition.

comme celle qui s'exprime dans le long monologue intérieur qui précède l'acte gratuit, ou dans la manière dont, dans le dernier chapitre, le personnage effectue sa mue. Il continue d'abord de considérer la vie comme un jeu, comme en témoigne l'isotopie suivante :

[...] il ne se dessaisissait volontiers d'aucun des risques de la partie. Il n'admettait pas qu'elle fût aussitôt finie. Volontiers, comme il faisait naguère aux échecs, il eût donné la tour à l'adversaire, et, comme si l'événement tout à coup lui faisait le gain trop facile et désintéressait tout son jeu, il sentait qu'il n'aurait de cesse qu'il n'eût poussé plus loin le défi. (866)

Puis, basculant dans le désespoir lorsqu'il se sent rejeté, exclu par Julius, il pourra s'extraire de sa torpeur et de son « cauchemar » et être réintégré dans la vie grâce à Geneviève.

La distance critique peut même donner un relief particulier à des « biographèmes » qui participent de la « mythobiographie » de l'auteur. Ainsi cette caractérisation de la vie du couple Anthime-Véronique :

Ils vivaient ainsi l'un près de l'autre, l'un contre l'autre, se supportant en se tournant le dos. Grâce à quoi régnait entre eux une manière de concorde, planait sur eux une sorte de demi-félicité, chacun d'eux trouvant dans le support de l'autre l'emploi discret de sa vertu. (681)

On relèvera la subtilité de la formulation : il ne s'agit nullement d'indifférence, mais d'indépendance, d'un constat d'incompatibilité de tempéraments et de points de vue, car la présence de l'autre est importante, en particulier pour le sentiment que chacun d'eux peut avoir de sa propre valeur, pour étayer son autosatisfaction. Ou dans cette discrète notation de l'émoi pédérastique d'Anthime :

Dans sa revêche solitude, le cœur d'Anthime battait un peu lorsque approchait le faible claquement des petits pieds nus sur les dalles. (683)

Au-delà de l'attrait qu'exerce le « galopin de douze ans », une telle mention révèle aussi un trait particulier de ce qu'on

pourrait appeler l'érotisme gidien : l'effet que peut produire sur lui les « pieds nus ». Pour nous en tenir aux *Caves*¹¹, on les retrouvera par exemple dans la vision qu'Anthime a de sa petite nièce Julie, dans son rêve :

C'était une courte forme blanche, qu'il prit d'abord pour sa petite nièce Julie, telle qu'il venait de la laisser, les pieds nus dépassant un peu sa chemise. (701)

ou dans celle que Lafcadio a de Geneviève, juste avant de céder à son désir :

comme il baisse les yeux, il distingue, chaussés de petites mules de soie, ses pieds nus. (873)

Il faudrait encore mentionner une échelle particulière des investissements. Si ce dernier trait concerne ce que Freud nomme le « Ça », d'autres participent du « Surmoi ». C'est ainsi que le grand discours juridique de Protos, alias le professeur Defouqueblize, dans la scène qui suit « le wagon-restaurant », est sans doute inconsciemment investi par la figure du père de Gide, par les cours du « vir probus », par ses rappels à la réalité des liens sociaux à l'adolescent qui s'en croyait dispensé. Il commence par suggérer à l'auteur de l'acte supposé « gratuit » qu'il n'est rien qui « ne tire à conséquence » (853), que « des gens de la société, comme [lui] ou [Lafcadio], se doivent de vivre contrefaits », cachant leur « licence » derrière leur « livrée », que notre conduite est contrainte par le regard d'autrui :

Et quand il n'y aurait pas la société pour nous contraindre, ce

11. Si l'on en relève les mentions dans *Si le grain ne meurt*, on trouve : « je sors de la chambre à tâtons dans le couloir sombre et, pieds nus, gagne l'escalier plein de lumière » (92-3) (qu'on peut considérer comme un trait de narcissisme auto-érotique ?) ; « Qu'il était beau de voir les lavandières y poser lentement leurs pieds nus, le soir » (111) ; les peintres de Pont-Aven « étaient tous trois pieds nus, débraillés superbement » (242) ; Mériem et En Barka « dansaient à la manière antique des Oulad, la tête droite et le torse immobile, les mains agiles, et le corps tout entier secoué du battement rythmique des pieds nus » (285).

groupe y suffirait, de parents et d'amis auxquels nous ne savons pas consentir à déplaire. Ils opposent à notre sincérité incivile une image de nous, de laquelle nous ne sommes qu'à demi responsables, qui ne nous ressemble que fort peu, mais qu'il est indécent, je vous dis, de déborder. (854)

De là, il passe à l'énoncé de sa « thèse », sa théorie du dépaysement :

Voici ma thèse : Savez-vous ce qu'il faut pour faire de l'honnête homme un gredin ? Il suffit d'un dépaysement, d'un oubli ! Oui, Monsieur, un trou dans la mémoire, et la sincérité se fait jour !... La cessation d'une continuité; une simple interruption de courant. Naturellement je ne dis pas cela dans mes cours... (854)

Ces derniers mots disent assez ce cours de droit que Gide, ou plutôt son Surmoi, administre à la partie anarchiste ou transgressive de lui-même. Et en voilà la péroraison :

Ainsi, de ces cadres sociaux qui nous enserrant, un adolescent a voulu s'échapper ; un adolescent sympathique ; et même tout a fait comme je les aime [...]. Mais ce qui m'étonne, moi, c'est que, intelligent comme vous êtes, vous ayez cru, Cadio, qu'on pouvait si simplement que ça sortir d'une société, et sans tomber du même coup dans une autre ; ou qu'une société pouvait se passer de lois.

À côté de ces types d'investissement dans les personnages et dans l'histoire racontée, l'écriture du Moi est bien sûr aussi à rechercher dans les différents niveaux de l'énonciation romanesque. Pour *Les Caves du Vatican*, on ne cherchera guère dans les discours directs des personnages, étant donné l'ironie qui doit toujours prévaloir. En revanche, nous avons déjà mentionné la part que Gide pouvait prendre en se glissant dans le grand monologue intérieur de Lafcadio — et l'on soulignera d'abord qu'il est significatif que ce soit au seul Lafcadio qu'est réservé ce mode de participation narrative. Sa première rêverie concerne la « vieille dont [il a] chargé le sac sur [s]es épaules », et qu'il a « embrassée au haut de la côte » :

[...] ça faisait partie de ce que le curé de Covigliajo appelait : les

bonnes actions. Je l'aurais tout aussi bien serrée à la gorge — d'une main qui ne tremble pas [...]. Je me sentais d'étreinte assez large pour embrasser l'entière humanité ; ou l'étrangler peut-être... (822-3)

Nul doute que c'est au fond de lui-même, dans les zones obscures de son for intérieur, que Gide plonge pour inscrire ce type d'ambivalence qui prélude à l'acte « gratuit ». Et ce qui est troublant, c'est que Gide affecte à cette pensée le mystère d'une joie aussi intense que subite :

D'où me venait cette intense joie quand, après et encore en sueur, à l'ombre de ce grand châtaignier, et pourtant sans fumer, je me suis étendu sur la mousse ? (822)

La mention « sans fumer » sera éclairée par une réflexion de la Sarah des *Faux-Monnayeurs* : il s'agit bien d'une jouissance qui est de l'ordre des pulsions sexuelles, comme celle que Gide mentionnera dans *Si le grain ne meurt* :

Les thèmes d'excitation sexuelle étaient tout autres : le plus souvent une profusion de couleurs ou de sons extraordinairement aigus et suaves ; parfois aussi l'idée de l'urgence de quelque acte important, que je devrais faire, sur lequel on compte, qu'on attend de moi, que je ne fais pas, qu'au lieu d'accomplir, j'imagine ; et c'était aussi, toute voisine, l'idée de saccage, sous forme d'un jouet aimé que je détériorais. (116)

Cette rêverie de Lafcadio et le meurtre gratuit qui suivra ne sont guère éloignés de cette « idée de saccage, sous forme d'un jouet aimé ». Et par ailleurs cette énigme de la joie subite est semblable à celle que Proust note à la même époque comme indice des étapes de l'accès à la vocation littéraire, au moment des clochers de Martinville par exemple :

[...] quand [...] j'eus fini de l'écrire [cette page], je me trouvai si heureux, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux, que, comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête ¹².

12. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibl. Pléiade »,

Dans tous ces cas, il s'agit d'une forme d'accomplissement de soi, d'une virtualité latente sur le point d'accéder au jour. Cette tendance vers l'action fait d'ailleurs l'objet d'une mention particulière à la page suivante :

Mais la curiosité, c'est de savoir ce que la vieille aurait dit si j'avais commencé de serrer... On imagine *ce qui arriverait si*, mais il reste toujours un petit laps par où l'imprévu se fait jour. Rien ne se passe jamais tout à fait comme on aurait cru... C'est là ce qui me porte à agir... On fait si peu !... (823)

Il s'agit bien pour Gide de mettre à profit la licence de la fiction (« je pressens à présent les plus étranges possibilités en moi-même. Puisque ce n'est que sur le papier, j'ose leur donner cours. Nous verrons bien ! » (837), fait-il dire à Julius) pour s'autoriser cette expérience par procuration.

Si maintenant on se penche sur le fameux paragraphe pédérastique qui sera la cause de la rupture avec Claudel, on constate qu'en effet Gide explicite ici, sous le couvert de la fiction, ce qu'il avait suggéré de façon beaucoup plus diffuse jusqu'alors. Non seulement il mentionne de façon claire l'intensité d'un désir réciproque :

Quels beaux yeux il levait vers moi ! qui cherchaient aussi inquiètement mon regard que mon regard cherchait le sien ; mais que je détournais aussitôt... (824)

mais suit immédiatement une réflexion qui confirmerait une des clés avancées par Freud pour le désir homosexuel : le narcissisme et le fait de s'aimer dans les yeux de sa mère :

Qu'est-ce que j'étais à cet âge ? Un *stripling* plein de convoitise, que j'aimerais rencontrer aujourd'hui ; je crois que je me serais beaucoup plu...

Enfin vient l'aveu discret d'une première expérience homosexuelle avec « l'oncle » Faby :

Faby, les premiers temps, était confus de se sentir épris de moi [...]. Mais combien sa retenue m'agaçait !... Quand plus tard,

dans l'Aurès, je lui ai raconté cela sous la tente, nous en avons bien ri... (824)

Si le monologue intérieur est réservé à Lefcadio, il existe pour d'autres personnages une forme de discours raconté qui permet à l'auteur de se couler dans le sentiment d'un de ses personnages. Qu'on écoute par exemple l'expression de cette contrariété qui saisit Amédée en apprenant la présence à Rome de son beau-frère Julius :

Une claironnante joie envahit le cœur d'Amédée, mêlée d'une certaine gêne : Ce jeudi, jour de l'audience, c'était le jourd'hui-même. Il n'osait donner à blanchir et le linge allait lui manquer. Il le craignait du moins. Il avait remis ce matin son faux-col de la veille ; mais qui cessa tout aussitôt de lui paraître suffisamment propre quand il apprit qu'il pourrait rencontrer Julius. La joie qu'il eût eue de cette conjonction en fut contrariée. (810)

Gide s'autorise ici de la satire et de la parodie pour prêter à son malheureux personnage une réaction qu'il a manifestement éprouvée en des circonstances analogues, lui dont les notes de blanchisserie en Italie, au moment des *Caves*, attestent du soin apporté à ses faux-cols.

Il faudrait enfin scruter avec une particulière attention les marques d'énonciation et les énoncés du narrateur. Certains de ses apartés sont ludiques et relèvent de l'ironie narrative à la manière de Stendhal, comme :

Allons ! Lefcadio, un bon mouvement ! Cède à ton cœur, qui n'est pas corrompu. Viens en aide à l'infirme. Tends-lui ce verre indispensable ; il ne l'atteindra pas tout seul. Il y tourne le dos. Un peu plus, il va l'écraser... (848).

Mais parfois l'implication personnelle est manifeste, comme dans ce plaidoyer en faveur d'Amédée adressé à « Madame », apostrophe qui concerne manifestement Madeleine derrière Arnica¹³ :

13. Voir en particulier les adresses à « Madame » dans *La Tentative amoureuse*.

[...] il murmurait :

— Qu'à moi soit réservé cela ! plein d'une admiration et d'une reconnaissance attendrie : il avait donc enfin sa raison d'être. Ah ! par pitié, Madame, ne le retenez pas ! Il est si peu d'êtres sur terre qui savent trouver leur emploi . (769)

Si le discours direct et la caractérisation romanesque qui le suit sont ironiques, il n'en va plus de même du discours indirect libre (« il avait donc enfin sa raison d'être »), ni surtout du plaidoyer du narrateur qui le suit. Bien sûr, « trouver leur emploi » participe aussi de l'ironie dans la mesure où l'auteur sait qu'il envoie son personnage à la mort. Mais l'énonciation narrative, elle, coupée de son contexte, relève d'un moraliste attaché à la conquête de l'autonomie personnelle, et de cette morale qu'il a célébrée dans *Les Nourritures terrestres* :

Quand tu m'auras lu, jette ce livre, — et sors. Je voudrais qu'il t'eût donné le désir de sortir — sortir de n'importe où, de ta ville, de ta famille, de ta chambre, de ta pensée ¹⁴.

D'autres apartés du narrateur relèvent de la culture ou de l'expérience directe de l'auteur, sont des citations de son savoir ou de sa sagesse. Ainsi les considérations onomastiques sur le nom de Blafaphas sont attestées par l'expression : « celui qui écrit ces lignes a pu voir un Blaphaphas notaire, un Blafafaz coiffeur, un Blaphaface charcutier », etc. (760), qui renvoie bien au voyage de Gide en Andorre, en 1910. De même, la scène supprimée où Fleurissoire est conduit chez le relieur Mulieri, alias Protos, se terminait par cette mention :

Il allèrent au Gambero ; c'est dans une rue transversale toute proche de la poste un étroit débit de boissons où celui qui écrit ces lignes alla plus d'une fois lui même trinquer avec son ami Vannicola ¹⁵,

témoignage de la grande amitié contemporaine de l'auteur avec Giuseppe Vannicola, et de leurs libations romaines ¹⁶.

14. *Les Nourritures terrestres*, in *Romans...*, 1958, p. 153.

15. Manuscrit des *Caves du Vatican*, BLJD, γ 893-R-99.

16. Sur Giuseppe Vannicola, voir Alain Goulet, *Giovani Papini juge*

Il en va de même de la connaissance des mœurs des punaises, toute burlesque qu'en est la mention. « Les punaises ont des mœurs particulières; elles attendent que la bougie soit soufflée, et, sitôt dans le noir, s'élancent », etc. (775) atteste bien la passion que Gide nourrit pour la physiologie animale, dans laquelle il puise des modèles pour l'étude des comportements humains — comme on le verra en particulier par les fables naturalistes de Vincent, dans *Les Faux-Monnayeurs*, — en même temps qu'un tel développement se fait l'écho de diverses expériences vécues.

Plus sérieuse, cette remarque du moraliste qui suit la résolution de Lafcadio de « manger des mêmes plats », après son héritage :

Il ne prenait pas garde à ceci, ou ne savait pas encore, que pour lui, désormais, le goût des mets allait changer. Ou du moins, comme il trouvait égal plaisir à lutter contre l'appétit, à céder à la gourmandise, maintenant que ne le pressait plus le besoin, sa résistance se relâchait. (821)

Ici s'exprime sérieusement une loi du romancier concernant l'influence de l'avoir sur l'être, sur les modifications du comportement qu'engendre la richesse.

Des considérations philologiques du narrateur dépassent cependant l'anecdote et peuvent constituer des clés mesurant le degré de conscience d'un personnage. Ainsi la manière dont Lafcadio ne parvient pas à qualifier son « crime » :

Son intention était de n'aborder Julius qu'après que les journaux auraient parlé du « crime ». Le *crime* ! Ce mot lui semblait plutôt bizarre ; et tout à fait impropre, s'adressant à lui, celui de *criminel*. Il préférerait celui d'*aventurier*, mot aussi souple que son castor, et dont il pouvait relever les bords à son gré. (833)

Cette fonction éminemment poétique de la nomination constitue le critère de l'adhésion à la réalité. Derrière de telles réflexions, on devine l'auteur du *Journal*, son carnet en poche, à l'affût des mots et des concrétions mentales qui se

forment en lui, s'interrogeant sur le sens et la valeur des mots, l'écart entre le sens commun généralement admis, et le sentiment interne qui appelle une autre formulation. Lafcadio reste encore dans son univers du jeu, comme le montrent les expressions qui suivent : « pressé [...] de sentir s'engager la partie ; comme l'enfant à cligne-musette, qui certes ne veut pas qu'on le trouve, mais qui veut du moins qu'on le cherche » (833). Il n'est pas encore sorti de son monde d'enfant, ce qui ne se produira qu'à l'issue de la crise finale. Mais ce jeu de cache-cache avec la société indique la nature de l'enjeu qui se précisera avec Defouqueblize.

Et où est Gide dans tout cela ? Il est, comme d'habitude, Protée, c'est-à-dire romancier, accompagnant Lafcadio dans ses aventures, insinuant en lui ses réflexions intimes, mais lucide et critique à son égard, préparant ses déconvenues à venir.

Penchons-nous, pour terminer, sur un long discours du narrateur à valeur délibérative, encadré par deux « je ». L'auteur y est impliqué à deux niveaux. D'abord, en tant que narrateur, il a besoin de faire le point sur le personnage de Carola : conçue d'abord comme une utilité, placée entre Lafcadio et Julius, puis entre Protos et Fleurissoire, elle s'est révélée, au cours de la rédaction, plus intéressante et plus nuancée que prévu. En outre, en ce milieu du Livre IV, le narrateur doit justifier le fait que cette femme aux mœurs légères puisse s'éprendre de notre « cocasse voyageur » Amédée. Il ouvre donc ainsi son monologue délibératif :

Je ne sais trop que penser de Carola Venitequa. Ce cri qu'elle vient de pousser [*« Écoute, — vient-elle de dire à Protos — à celui-ci, je ne veux pas que tu fasses de mal »*] me laisse supposer que le cœur, chez elle, n'est pas encore trop profondément corrompu. Ainsi parfois, au sein même de l'abjection, tout à coup se découvrent d'étranges délicatesses sentimentales, comme croît une fleur azurée au milieu d'un tas de fumier. (787)

Mais après cette comparaison burlesque, puisée à nouveau dans le domaine de la nature, familier à l'auteur, le discours

change de registre et révèle au passage l'opinion de l'auteur Gide sur la femme, les femmes en général :

Essentiellement soumise et dévouée, Carola, ainsi que tant d'autres femmes, avait besoin d'un directeur.

L'auteur n'a pas encore amorcé sa grande réflexion sur la condition féminine qu'il mènera après la guerre sous l'influence d'Élisabeth Van Rysselberghe et de la naissance de leur fille Catherine. Pour lui comme pour la plupart de ses contemporains, la femme est alors « essentiellement », c'est-à-dire par nature, « soumise et dévouée », seconde au service de l'homme ou plutôt de la « race », ce qu'il a justifié dans *Corydon* par la théorie du « gynécocentrisme » et l'opposition des « deux dévouements » qui en découle : « celui de la femelle à sa race ; celui du mâle à son art, à son sport, à son chant ¹⁷ ».

Après quoi le narrateur s'emploie à justifier la réaction de Carola par une rétrospection narrative à valeur explicative qui l'amène à programmer ce qui va suivre, et ce faisant, il va laisser à nouveau l'auteur énoncer une seconde « loi », celle de l'amour qui peut conduire à la révolte :

[...] une âme qui se révolte contre l'ignominie de son sort, souvent ses premiers sursauts demeurent inaperçus d'elle-même ; ce n'est qu'à la faveur de l'amour que le regimbement secret se révèle.
(787)

Une telle réflexion pourrait mener à des considérations générales sur le fonctionnement des *Caves*, et donc sur l'idéologie qui les porte, c'est-à-dire la vision du monde de l'auteur qui les informe. Pour le dire brièvement, les modes de relations interindividuelles qui s'y expérimentent sont déterminés d'une part par les idéologies personnelles — qui enferment —, de l'autre par une série de réactions imprévues, mues par différents ressorts pulsionnels, dont l'amour, et plus largement les élans du cœur ou la sympathie, — qui ouvrent aux

17. *Corydon*, Gallimard, 1973, pp. 50 sqq. et 79.

possibilités d'évolution et d'action¹⁸. Carola, par cette réaction « jaillie du cœur », cesse de subir son destin et sera conduite au sacrifice de la mort.

« On ne peint bien que son propre cœur, en l'attribuant à un autre », écrivait Chateaubriand¹⁹. Gide, comme tout vrai romancier, s'est d'abord exprimé dans ses fictions. N'oublions pas les mots qui terminent l'importante note placée à la fin de la première partie de *Si le grain ne meurt* :

Les *Mémoires* ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman²⁰.

18. Pensons par exemple à cette note d'Édouard, dans *Les Faux-Monnayeurs* : « Mon cœur ne bat que par sympathie ; je ne vis que par autrui ; par procuration, pourrais-je dire, par épousaille, et ne me sens jamais vivre plus intensément que quand je m'échappe à moi-même pour devenir n'importe qui » (p. 987), ou à cette autre, des *Nouvelles Nourritures* : « Mon cœur, si ma raison lui donne tort de battre, c'est à lui que je donne raison ».

19. Citation placée par Dominique Fernandez en épigraphe de son roman *Dans la main de l'ange*, Grasset, 1982.

20. *Si le grain ne meurt*, op.cit., p. 267.

