

# **ANDRÉ GIDE & LA RÉÉCRITURE**

Colloque de Cerisy

sous la direction de  
Clara Debard, Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann

Presses universitaires de Lyon



## PERMANENCE ET ENJEU DU MOTIF DE LA FEMME SACRIFIÉE

ALAIN GOULET

La scène émerveillée, enchantée et quasi mystique par laquelle le jeune Gide découvre l'amour pour sa cousine, scène célèbre qu'il narre dans *Si le grain ne meurt* après l'avoir sertie dans *La Porte étroite*, présente son revers dans la vie comme dans l'ensemble de l'œuvre : le scénario de la femme aimée et aimante inéluctablement sacrifiée, afin que les avatars successifs du héros puissent poursuivre leur route et s'accomplir, nécessairement en dehors d'elle. Ce faisant, et par la répétition même de ce motif de la femme sacrifiée, c'est la propre quête d'identité d'André Gide qui se rejoue et se révèle.

À l'orée de sa première œuvre qui est une projection à peine transposée de ses sentiments et émois de jeune homme, Gide commence par faire mourir la mère de son *alter ego* André Walter, afin de le libérer d'une présence éprouvée comme contraignante, paralysante même, et qu'il puisse poursuivre sa voie qui est d'abord celle de l'œuvre à accomplir, pensant que c'est elle qui forgera son identité et provoquera la reconnaissance de qui il est. Mais la disparition initiale de la statue du commandeur qu'est la mère entraîne un interdit majeur qui ne cesse de réaffleurer et de se manifester dans bien des œuvres qui suivront : « Il serait bon que tu quittes Emmanuèle [dit cette mère avant de mourir]... Votre affection est fraternelle, – ne vous y trompez pas... » (*RR1*, p. 7)

Or ces mots que Gide place dans la bouche maternelle sont ceux que lui-même éprouve « *intus et in cute*<sup>1</sup> », comme disait Rousseau, ce que son André Walter avoue bientôt : « le sacrifice était déjà fait dans mon cœur... » (*RR1*, p. 50) Car déjà au plus fort de son rêve de communion avec Emmanuèle, il constatait : « Les corps me gênaient ; ils

1. Citation de Perse tirée des *Satires* (III, 5), que Rousseau place en épigraphe à ses *Confessions* et qui signifie : « intérieurement et sous la peau ».

me cachait les âmes. *La chair ne sert de rien* : ce serait l'immatérielle étreinte. » (p. 39) Et dans son livre *Allain*, il inscrivait : « je m'abstiendrai de toute caresse [...] de peur qu'après elle ne désire davantage, que je ne pourrais pas lui donner » (p. 45) – aveu que renforce son rêve : « de peur que tu ne m'approches, je m'étais mis très loin de toi. » (p. 49) On voit à quel point, dès le départ, Gide s'enferme dans son désir narcissique de l'œuvre à accomplir par peur de l'autre, par la crainte panique d'un désir auquel il est persuadé ne pas pouvoir répondre.

Bien plus, comme le jeune homme entend se consacrer entièrement à son livre, c'est encore trop que continue à vivre la jeune femme, fût-ce loin de lui. Gide opère donc allègrement son sacrifice, mû par une logique et une nécessité internes, sacrifice qui permet alors à son héros d'accomplir enfin son rêve d'union des âmes : « Puis la mort vient qui te délivre, écrit-il. Et, comme l'âme est immortelle, les chers amours continueront. » Ce qu'il résume par la formule : « Elle meurt ; donc il la possède... » (*RR 1*, p. 76) On constate combien le jeune André est donc en proie au fantasme adolescent de la possession de l'autre, de l'*avoir* et non de l'*être*, et s'enferme en conséquence dans sa pulsion de destruction de l'autre féminin afin de le conformer à son désir. Et on voit à quel point ce rêve de fusion idéale des âmes fait désormais dépendre Emmanuèle uniquement de lui, qui pense pouvoir l'aimer et la posséder en lui, conjointe à lui :

Ton existence maintenant ? rien qu'en moi : tu vis parce que je te rêve, lorsque je te rêve et seulement alors ; c'est là ton immortalité.

*Tu ne vis que dans ma pensée [...].*

Si je cessais de t'aimer, tu cesserais de vivre, – nous mourrions tous les deux si nous cessions de nous penser. [...] nous ne pouvons cesser de nous aimer, notre amour est immortel et malgré nous, car il faudrait la mort de l'âme pour qu'il meure. (p. 106-107)

Ainsi, d'emblée, Gide ayant décidé de vivre d'abord pour son œuvre s'emploie à ce que nul attachement, nul amour ne puissent prévaloir sur elle ni l'entraver. Et comme il a, à l'instar d'André Walter, éprouvé que son désir ne le portait pas vers la femme aimée, il ne cessera de la sacrifier chaque fois qu'il en éprouvera le besoin, qu'il la ressentira comme un obstacle sur sa route ou celle de ses héros. *Les Cahiers d'André Walter* sont donc bien de ce point de vue une épure exemplaire et matricielle : d'un côté, un héros solitaire qui tient à se

construire et à s'affirmer par son œuvre ; de l'autre, les femmes de son entourage qui sont toutes vouées inéluctablement à la mort (sa mère qui disparaît à l'ouverture de l'œuvre, mais déjà auparavant Lucie, son unique sœur<sup>2</sup> dont on ne sait rien, mais dans la chambre de qui on loge Emmanuèle comme pour préfigurer son tombeau ; enfin survient la mort d'Emmanuèle, afin que l'amour puisse s'accomplir par et à travers sa disparition).

On retrouve ce schéma dès *Le Voyage d'Urien*. Son héros, parti en quête de glorieux horizons et de « la cité divine » (*RR1*, p. 217), se trouvant enlisé dans la mer des Sargasses, a la surprise d'y découvrir sa « chère Ellis » (p. 212). Mais leurs retrouvailles s'avèrent bientôt décevantes, faites de silences et d'incompréhensions, voire d'exaspération lorsqu'Urien voit son amie penchée sur ses livres. En fait, celui-ci tend à la rendre responsable de cette phase décevante de son voyage, désespérante, dominée par l'immobilisme et l'ennui, et l'écrivain Gide, constatant que son héros fait d'elle un bouc émissaire, charge les circonstances de son récit de l'en débarrasser : Ellis contracte des « fièvres paludéennes » (p. 212) dans une grotte, se met à délirer, tandis qu'Urien se met à douter de son identité. Finalement :

Ellis chaque jour pâlie, plus blonde et comme évaporée, devenait toujours moins réelle et paraissait s'évanouir.

— Ellis, lui dis-je enfin, par manière qui la prépare, vous êtes un obstacle à ma confusion avec Dieu, et je ne pourrai vous aimer que fondue vous aussi en Dieu même.

Et lorsque la felouque aborda vers une terre boréale [...], lorsque nous la laissâmes sur la plage pour voguer aussitôt vers le Pôle, elle n'avait déjà presque plus de réalité. (p. 216)

Après *Le Voyage d'Urien*, *L'Immoraliste* nous offre une nouvelle version du sacrifice de la femme. Le héros, qui a perdu dans sa jeunesse sa mère, puis son père, épouse une ancienne camarade, Marceline, « sans amour, beaucoup pour complaire à [s]on père, qui, mourant, s'inquiétait de [l]e laisser seul » (*RR1*, p. 598), et « sans imaginer en [elle] autre chose qu'un camarade » (p. 600). Celle-ci le soigne avec

2. « On t'avait fait habiter la chambre de Lucie. » Et en note : « Lucie était une sœur aînée qu'André Walter avait perdue en 85. » (*RR1*, p. 15) Ou : « nous avons tous deux l'un pour l'autre prié dans la chambre en deuil de Lucie » (p. 39).

dévouement lorsqu'il est frappé par la tuberculose, se montrant toute « maternelle et caressante » (p. 613). Mais bientôt le schéma s'inverse. Michel a recouvré la santé, tandis que Marceline, enceinte et surmenée, est à son tour atteinte par la maladie, gagnée par la fièvre, et elle finit par perdre l'enfant qu'elle portait dans son sein. C'est le début d'un enchaînement fatal : suit une phlébite et une embolie qui font d'elle, aux yeux de son mari, « une chose abîmée » (p. 660) ; puis, en dépit de sa maladie, Michel décide de l'emmener en Italie où il se persuade qu'elle pourra guérir. Très vite, il est visible que son état s'aggrave à mesure que le couple descend vers le sud, mais obstinément, impitoyablement et aveuglément, Michel poursuit la dérive de leur voyage alors que, manifestement, « l'état de Marceline empir[e] », et il se demande : « Par quelle aberration, quel aveuglement obstiné, quelle volontaire folie, me persuadai-je, et surtout tâchai-je de lui persuader qu'il lui fallait plus de lumière encore et de chaleur, invoquai-je le souvenir de ma convalescence à Biskra... » (p. 682)

Là-bas, suivant son « entêtement dans le pire », il prétend l'entraîner jusque Touggourt, oasis en plein Sahara, et c'est un calvaire qu'il impose à sa femme :

Marceline souffre ; le sable qu'on respire, brûle, irrite sa gorge : la surabondante lumière fatigue son regard ; ce paysage hostile la meurtrit. [...] J'ose à peine la regarder ; je sais trop que mes yeux, au lieu de chercher son regard, iront affreusement se fixer sur les trous noirs de ses narines ; l'expression de son visage souffrant est atroce. (*RR 1*, p. 687-688)

Alors Michel la quitte, s'en va, et ne revient que pour assister à son agonie, à sa fin : « Marceline est assise à demi sur son lit ; un de ses maigres bras se cramponne aux barreaux du lit, la tient dressée ; ses draps, ses mains, sa chemise, sont inondés d'un flot de sang ; son visage en est tout sali ; ses yeux sont hideusement agrandis » (*RR 1*, p. 689). Ainsi s'accomplit, impitoyablement, la lente mise à mort programmée de l'épouse qui avait pourtant mis en garde son époux : « votre doctrine [...] est belle, peut-être, [...] mais elle supprime les faibles » (p. 679), et : « Vous aimez l'inhumain. » (p. 687)

Dans *La Porte étroite*, c'est une nouvelle forme de mise à mort de la femme aimée qui se rejoue, d'une façon plus subtile, contournée, qui jette des lueurs sur la manière dont Gide prétendait aimer Madeleine, à sa façon. Car, comme l'écrit justement Pierre Lachasse,

Jérôme, ayant découvert le journal qu'Alissa a laissé après sa mort et qui fait vaciller l'image qu'il se faisait d'elle, « élabore un discours défensif et compensatoire dont [il] est la constante dupe<sup>3</sup> ». Aussi ce récit que nous lisons ne laisse-t-il pas d'être ironique de bout en bout, à son corps défendant, manifestant comment le « narrateur projette sur la jeune femme un idéal d'autant plus élevé que lui-même se sent moins homme<sup>4</sup> », et consent aux obstacles qu'elle dresse entre eux parce que, de fait, il préfère à la réalité l'image idéalisée qu'il a élaborée : la sublimant sans cesse, « superposant l'image d'Alissa à celle de sa propre mère<sup>5</sup> » et à celle de la Béatrice de Dante (*RR1*, p. 817), il « se la rend définitivement inaccessible ». Et Lachasse propose de calquer ce qu'écrivait Barthes à propos du Dominique de Fromentin ; là où Jérôme pense : « “Alissa est perdue et je l'aime !”, il faut entendre au contraire : “J'aime Alissa parce qu'elle est perdue” ; c'est, conformément au vieux mythe d'Orphée, la perte même qui définit l'amour<sup>6</sup> ». De fait, alors que Jérôme s'estime rejeté par Alissa, voyons comment celle-ci ne fait que ratifier ce qu'elle constate de son comportement, de son attitude et de son discours.

Lorsque, à 14 ans, Jérôme a découvert sa cousine à genoux et estimé que « cet instant décida de [s]a vie », il s'est senti rempli « d'un indistinct mélange d'enthousiasme, d'abnégation, de vertu » (*RR1*, p. 819), suite de termes révélatrice. Car si l'« enthousiasme » exprime son élan vers elle, la façon dont il se sent tout enveloppé d'un souffle divin, le sentiment « d'abnégation » qui suit dit son mouvement de retrait, de renoncement, qualifié de « vertu », façon de se forger l'alibi moral qui servira à justifier son attitude à ses yeux comme à ceux d'autrui. Il décide « d'abriter cette enfant contre la peur, contre le mal, contre la vie » (p. 819). Or cette « enfant », comme il dit, a quand même « deux ans de plus » (p. 813) que lui, et surtout, alors qu'il entend se faire son chevalier servant, il voudrait la soustraire du même coup à « la vie », en sorte que, dès le départ, cet amour ne peut que

3. Pierre Lachasse, « Le récit de Jérôme dans *La Porte étroite* : une thématique de la séparation », *RHLF*, n° 1, 1988, p. 67.

4. *Ibid.*, p. 71.

5. *Ibid.*, p. 70.

6. *Ibid.*, p. 71. Voir Roland Barthes, « Fromentin : *Dominique* », *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), suivi de *Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, « Points », 1972, p. 165-166.

demeurer idéal et inaccompli. La scène suivante se passe « au temple », car il s'agit pour Jérôme de « sanctifi[er] » leur revoir (p. 820). C'est là que, sous l'égide de l'exhortation pastorale à « *entrer par la porte étroite* » – que le jeune homme se représente comme « une sorte de laminoir, où [il s'introduit] avec effort » –, il rêve son amour comme une « joie, pure, mystique, séraphique » (p. 820-821), emporté par un rêve mystique tout idéal et abstrait. Mieux encore, ce sermon l'a tellement transporté que, « sitôt le culte fini, [il s'enfuit] sans chercher à voir [s]a cousine », « pensant la mieux mériter en [s]'éloignant d'elle aussitôt » (p. 821). On voit que, dès le départ, cet amour suscite la fuite de sa part, qu'il n'est qu'une chimère qui ne pourra jamais s'inscrire dans la vie ni dans l'élan de la chair. Sous le prétexte de devoir la « mériter », Jérôme va donc s'appliquer à s'éloigner d'elle, à la tenir à distance, et à la sacrifier sous le prétexte de la maintenir rivée à son amour.

Dès le chapitre suivant, le narrateur inscrit le procès de ce comportement d'un être « replié, mal éclos, plein d'attente, assez peu soucieux d'autrui, médiocrement entreprenant, et ne rêvant d'autres victoires que celles qu'on obtient sur soi-même », ajoutant qu'il s'ingénie à « inventer » pour Alissa « un raffinement de vertu » pour « seulement [la] mériter » (*RR 1*, p. 822-823) – façon d'indiquer clairement sa disposition au sacrifice de l'aimée sous prétexte de se montrer digne d'elle. Plus loin, il refuse de parler de son amour avec Alissa et de se fiancer, parce que, dit-il à sa sœur, « la vie avec elle [lui] apparaît tellement belle [...] qu'[il] n'ose pas lui en parler » (p. 833).

Lorsqu'enfin il aborde la question avec elle, c'est pour lui dire : « Je t'aime assez pour t'attendre toute ma vie » (*RR 1*, p. 840) ; façon d'avouer qu'il ne peut envisager de s'unir vraiment à elle ni de construire sa vie avec elle. De fait, tout en se persuadant qu'il l'aime, il restera éloigné d'elle et la laissera s'étioler, puis mourir, s'étant sacrifiée.

L'irruption du journal d'Alissa en fin de parcours manifeste en effet clairement qu'il ne tenait qu'à Jérôme de la cueillir et de l'aimer s'il l'eût vraiment désirée. La jeune femme s'y livre à une longue réflexion sur l'inutilité de son « sacrifice » (terme repris de façon insistante<sup>7</sup>) et sur son vrai désir refoulé de Jérôme, exclusif, irrépensible :

7. Voir *RR 1*, p. 892-893 (nous soulignons) : « Ce bonheur [de Juliette] que j'ai tant souhaité, jusqu'à offrir de lui *sacrifier* mon bonheur, je souffre de le voir obtenu sans peine [...]. Je discerne bien qu'un affreux retour d'égoïsme s'offense de ce qu'elle ait



« Je l'appelle à présent malgré moi » (*RR1*, p. 893). Elle se sent en proie à un sentiment « d'insatisfaction, de malaise » (p. 893), d'« étrange mélancolie » (p. 892), qui, peu à peu, la conduit à la mort. Elle parle du trouble de ses sens en présence de Jérôme, trouble qu'elle réprime sans que celui-ci y soit sensible, et elle avoue : « Si pourtant il savait que parfois il n'aurait qu'un geste à faire, et que ce geste parfois je l'attends... » (p. 896)

Dans *Les Caves du Vatican*, Gide va de nouveau opérer le sacrifice des deux jeunes femmes sensibles à l'amour qu'il y met en scène : Carola d'abord qui, définie comme « essentiellement soumise et dévouée » (*RR1*, p. 1095), s'affranchit de la tutelle de Protos lorsqu'elle est émue par les misères de Fleurissoire et en meurt, étranglée par Protos (p. 1169) ; puis Geneviève, que Lafcadio ne songe qu'à abandonner après qu'elle l'a sauvé du désespoir et s'est donnée à lui. Dans *La Symphonie pastorale*, un pasteur s'éprend de la jeune aveugle qu'il a recueillie : son amour-*agapè* et l'amour-*philia* se sont mués en *eros*, alors même qu'il continue à prêcher la bonne parole et à se prévaloir de sa fonction pastorale, se mentant ainsi à lui-même et conduisant la jeune fille qui s'éveille à la vie à se supprimer lorsque ses yeux s'ouvrent et qu'elle découvre alors que les paroles du pasteur l'ont leurrée. Dans *Corydon* se manifeste une autre forme de fausse monnaie du héros qui conduit à la fois au suicide d'un jeune homme qui l'aime, le frère de sa fiancée, et en conséquence à sa séparation de cette fiancée (*RR2*, p. 72).

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, on assiste à la fois au sacrifice de la jeune Bronja, et à des formes plus complexes de sacrifice concernant Laura et Sarah, c'est-à-dire qu'à nouveau les trois jeunes filles du roman semblent frappées de malédiction, sans compter Rachel, vouée à demeurer la malheureuse servante exploitée par tous les siens. L'angélique et maternelle petite Bronja, âgée d'une quinzaine d'années, se voit ôter son jeune compagnon Boris, et elle meurt bientôt, frappée par la tuberculose, alors qu'elle voudrait apprendre « ce qu'on appelle [...] une idylle » (*RR2*, p. 454). Pour Laura, il y a d'abord la manière dont Édouard l'a quittée brutalement après avoir

trouvé son bonheur ailleurs que dans *mon sacrifice* – qu'elle n'ait pas eu besoin de *mon sacrifice* pour être heureuse. Et je me demande à présent, à sentir quelle inquiétude me cause le silence de Jérôme : ce *sacrifice* était-il réellement consommé dans mon cœur ? »

fait la connaissance d'Olivier, se débarrassant d'elle bientôt après en la jetant entre les bras de Félix Douviers<sup>8</sup>. Juste après avoir noté : « Je sens je ne sais quoi d'insuffisant chez Douviers, d'abstrait et de jobard », il ajoute : « je crois qu'il fera un excellent mari pour Laura » (p. 242-243) ! Quel mépris envers celle dont il constatait peu auparavant l'importance de l'amour pour lui et dont il vantait la « puissance » sur son cœur (p. 224) ! Se sentant ainsi délaissée par celui qu'elle aimait et attaquée par la maladie, elle s'est livrée à Vincent dont elle a conçu un enfant et se voit perdue, déshonorée, abandonnée une seconde fois, sans recours. Sa sœur Rachel a vu sa vie personnelle complètement sacrifiée par sa famille, sans reconnaissance, et elle risque de perdre la vue. On ne s'étonne donc pas si, pour Sarah, leur cadette, la seule façon d'échapper au destin de ses sœurs soit la voie de l'affirmation de son autonomie, de la révolte et de l'exil.

Cette révolte de Sarah est un tournant important de la pensée de Gide, dû certainement à l'influence d'Élisabeth Van Rysselberghe sur lui et à la naissance de sa fille Catherine. Enfin dans son œuvre une femme se révolte et décide d'exister pour elle-même ! Pour l'Éveline de *L'École des femmes*, c'est l'aveuglement de l'amour qui est directement responsable de ses déboires et la conduit à se sentir sacrifiée à un homme qu'elle finit par « détest[er] » (RR2, p. 614) et dont elle veut se séparer à tout prix. Premier temps : celui des fiançailles, époque pendant laquelle, plus tard, elle se jugera « candide, confiante et un peu niaise » (p. 615). Alors, elle ne se jugeait « ni très jolie ni très spirituelle » (p. 591), et se sentait écrasée par la supériorité de son fiancé pour qui elle professait la plus grande admiration. Cette phase initiale se clôt lorsque la jeune fille découvre, à la veille de son mariage, que Robert lui a menti en lui faisant croire qu'il écrivait son journal à son intention : elle éprouve alors son « premier chagrin » (p. 611), se rendant compte qu'il n'a aucune considération pour elle. Dans la « Deuxième partie » du récit, écrite « vingt ans après », l'héroïne n'aspire plus qu'à sa « délivrance », s'étant mise à « détest[er] » son mari et craignant de le « haïr » (p. 614). Elle cherche par tous les moyens à se séparer de lui dont elle a mis au jour la fausse monnaie permanente, lui qui s'emploie constamment à se mettre en valeur et à tirer profit de tout, à se payer de mots et de « phrases sonores », et en qui « même

8. Voir Alain Goulet, « Édouard le démoniaque », *Roman 20-50*, n° 11, mai 1991, p. 5-18.

dans ses actes les plus généreux en apparence », elle sent « l'arrière-pensée de faire d'autrui son obligé » (p. 617). « Il ne me considère plus que comme une dépendance de lui. Je fais partie de son confort. Je suis sa femme », constate-t-elle (p. 617). Et de déplorer : « tout ce qui me reste à faire, c'est de me mettre au service d'un être pour qui je n'ai plus d'amour, plus d'estime ; d'un être qui ne me saura aucun gré d'un sacrifice qu'il est incapable de comprendre et dont il ne s'apercevra même pas » (p. 622).

Elle reconnaît donc bien qu'il s'est agi d'un sacrifice de soi pour un être dont elle a reconnu la perversité, mais ne parvenant pas à quitter Robert ni à se faire comprendre de lui, et se sentant « irrémédiablement prisonnière » de sa « propre vertu » (RR2, p. 631), elle se rend compte que lui parler ne fait « que resserrer le nœud coulant », image répétée deux fois (p. 634-635). En conséquence, dans la logique de ces conflits, pour le fuir et pour se montrer plus généreuse que lui de sa personne, elle décide de profiter des circonstances de la guerre pour aller servir comme infirmière dans l'hôpital de Châtellerauld qui reçoit des cas fort contagieux, et où elle trouvera la mort (*Geneviève*, RR2, p. 874-877). Ainsi s'accomplit jusqu'au bout le sacrifice de sa propre personne, dans une forme de don de soi, de sublimation. Quant à sa fille Geneviève, instruite par son exemple, elle trouvera son salut, comme Sarah, dans la révolte et la voie d'un féminisme militant.

Geneviève est donc la seconde femme de l'œuvre à se révolter et à se libérer, après la Sarah des *Faux-Monnayeurs*. On voit donc combien Gide a évolué depuis la naissance de sa fille qui l'a amené à réfléchir sur ce que peut signifier être femme et se vouloir libre. Mais cette progression dans la reconnaissance et la revendication de la dignité de la femme n'empêche pas les phases régressives, ce qui apparaît lorsqu'on considère le sort de l'Ariane de *Thésée*, ultime femme sacrifiée des fictions gidiennes. Déjà en 1919, dans ses « Considérations sur la mythologie grecque », Gide disait son admiration pour Thésée, approuvant la manière dont il utilise Ariane à ses fins avant de l'abandonner :

Il se laisse aimer par elle aussi longtemps que cet amour peut le servir. Ce fil qu'elle attache à son bras, est-ce pour le guider seulement ? Non ; c'est le « fil à la patte » et Thésée le trouve aussitôt un peu court ; il se sent tiré trop en arrière tandis que le voici qui s'avance avec horreur et ravissement dans l'inconnu repli de sa destinée. (*EC*, p. 540)

Ce qui frappe ici, c'est la manière dont Gide recourt à une plaisanterie de collégien teintée de mépris, à la manière de Feydeau<sup>9</sup>, pour dire la façon dont Thésée s'emploie fort inélegamment à abandonner celle qui l'aime et qui l'a aidé. Comment rompre ? Quel beau thème de comédie de boulevard ! Et dans son récit de 1946, l'auteur prend manifestement plaisir à imaginer la stratégie qui permettra sans coup férir à Thésée d'emmener Phèdre qu'il désire en leurrant à la fois son père et Ariane, sa sœur, qui l'aime, l'a rendu vainqueur, et qui veille au grain, sans jamais que le héros se soucie de ce que celle-ci peut ressentir de cette trahison et de cet abandon qui font l'objet d'une longue élaboration et d'un raffinement cruel dans la préparation et la réalisation. Il y a d'abord un couplet complexe et qui paraît assez casuistique sur les « pelotons » du fil qui lui permettront de vaincre, qui causent leur « première dispute » :

Elle voulut que je lui remette, et prétendit garder en son giron les-dits pelotons que m'avait confiés Dédale [...], désirant ainsi demeurer maîtresse de ma destinée, ce que je ne consentais à aucun prix. Je me doutais aussi que, ne les déroulant qu'à contre gré pour me permettre de m'éloigner d'elle et retenant le fil ou le tirant à elle, je serais empêché d'aller de l'avant tout mon souï. Je tins bon, en dépit de ses larmes, suprême argument des femmes, sachant bien que lorsqu'on commence à leur céder du petit doigt, tout le bras puis le reste y passe. (RR2, p. 1008-1009)

On conviendra que cette argutie est non seulement tirée par les cheveux, mais qu'elle fait preuve d'indélicatesse – d'autant que Gide s'ingénie ensuite à la justifier par la manière dont Ariane s'y prend pour lui signifier son désir d'union matrimoniale : « Elle tint à attacher elle-même à mon poignet l'extrémité du fil, par un nœud qu'elle prétendit conjugal ; puis tint ses lèvres collées aux miennes durant un temps qui me parut interminable. » (RR2, p. 1009)

Après l'exploit, vient la conception du « subterfuge » qui permet l'échappée. Cette fois, Gide recourt aux mœurs grecques qu'il a célébrées dans *Corydon* pour substituer au « jeune Glaucos, dernier fils de Minos, qui ressemble à Phèdre comme un double » (RR2, p. 1011), sa sœur Phèdre dont Thésée est épris, et l'embarquer. Il ne s'agit donc pas « d'emmener Glaucos », comme convenu, « mais bien de feindre

9. *Un fil à la patte* est une comédie de Georges Feydeau créée en 1894.

de l'emmener, d'abuser Ariane et de lui laisser croire, et à tous, que Phèdre [qui est emmenée], c'est Glaucos » (p. 1012). C'est ce qui est mis en œuvre, et le narrateur insiste sur le succès de l'entreprise en traitant au passage avec une grande désinvolture l'épisode de l'abandon d'Ariane : « Ainsi pus-je débarquer avec Phèdre, quelques jours plus tard, en Attique, ayant entre temps déposé la belle, la lassante Ariane, sa sœur, à Naxos. » (p. 1013) Après quoi Thésée tient à justifier son comportement en insistant sur ce qui lui semble insupportable dans l'amour : « Elle me poursuivait, me pourchassait, me traquait. » (p. 1014) Et c'est sur une nouvelle goujaterie que se termine l'épisode :

elle me menaça d'un long poème qu'elle se proposait d'écrire au sujet de cet infâme abandon. Je lui dis aussitôt qu'elle ne pourrait certainement rien faire de mieux ; que ce poème promettait d'être très beau, si j'en pouvais juger déjà par sa fureur et par ses accents lyriques ; qu'il serait, au surplus, consolatoire [...]. (p. 1014)

On voit donc bien comment Gide, jusqu'au bout, a manifesté sa hantise de se trouver prisonnier de l'amour d'une femme et s'est employé à se libérer de ce risque en la sacrifiant sans vergogne chaque fois qu'elle apparaissait dans une œuvre, la transformant en victime expiatoire – et nous ne parlons pas des femmes amoureuses de lui dans sa vie qu'il a aisément sacrifiées tout en se jouant d'elles<sup>10</sup>. Une fois encore, on aperçoit la supériorité des fictions sur les mémoires autobiographiques en ce qu'elles indiquent de façon plus radicale le sens des faits de la vie et les obsessions profondes de l'auteur. De même que le récit de *La Porte étroite* met davantage en évidence le sacrifice d'Alissa que *Si le grain ne meurt* ne le fait pour Madeleine, on a pu constater que la longue suite de fictions, qui va de la première, *Les Cahiers d'André Walter*, à la dernière, *Thésée*, n'a cessé de broder sur le motif de la femme amoureuse sacrifiée, généralement par l'homme qu'elle aime ou à cause de lui, du moins à son grand soulagement.



10. Le cas le plus éloquent est celui d'Yvonne Davet. Voir Alain Goulet, « *In memoriam Yvonne Davet* », *BAG*, n° 158, 2008, p. 255-273.

On comprend combien ce motif de la femme sacrifiée est en prise directe avec la quête d'identité que Gide n'a cessé de mener toute sa vie ; combien sont mis au jour par là l'autre face de sa pédérastie revendiquée, bien sûr, mais également le fait que ce thème a été pour lui un enjeu dans sa façon de mener et d'exprimer son combat intérieur pour devenir lui-même en s'écartant du désir des femmes qu'il ne comprenait pas et qui lui faisait peur. Car si le désir de l'autre ne correspond pas à son propre désir, grande est la tentation de vouloir assujettir l'autre à son désir personnel. Et si cet autre, en l'occurrence la femme, se met à entrer dans cette logique comme il advient d'Alissa ou de Gertrude, s'amorce la spirale qui la conduit au sacrifice d'elle-même. C'est comme si, tout au long de son œuvre, Gide n'avait cessé de rejouer la crise de son adolescence aux prises avec son propre désir et son rejet de la part féminine de lui-même – pensons à sa façon de vouloir toujours se revendiquer viril lorsqu'il est question de sexualité. Cette peur de la femme, sans doute est-ce en lui un interdit inconscient de sa mère. On n'oubliera pas non plus que, dans cette affaire, se profile aussi dans son inconscient l'ombre de son père Paul, auteur d'une fameuse thèse sur « la condition privée de la femme dans le droit ancien et moderne<sup>11</sup> », thèse contre laquelle il s'est élevé en écrivant son *Corydon*, façon pour lui de répondre à la condamnation de ses mœurs exprimée par son père<sup>12</sup>. Mais on voit aussi que l'arrivée dans sa vie de la Petite Dame, Maria Van Rysselberghe, et de sa fille Élisabeth, lui a progressivement ouvert l'entendement et fait comprendre ce que pouvait vouloir dire être une femme autonome, ce dont témoignent dans l'œuvre les figures de Sarah et de Geneviève.

11. Paul Gide, *Étude sur la condition privée de la femme dans le droit ancien et moderne et en particulier sur le « senatus consulte » velléien*, Durand & Pédone-Lauriel, 1867. André Gide y avait lu : « Un amour sans nom, ou plutôt un vice infâme, était honoré dans toute la Grèce comme une vertu. » (p. 76)

12. « C'eût été un dialogue avec mon père ; je citerais (j'eusse cité) la page de son livre par où il me condamne, et lui dirais : Condamnez-moi comme Saül fit Jonathan après que son fils eut mangé contre sa défense ; de vous mon père j'accepte la condamnation ; mais je ne l'accepterai point de ceux-là qui m'offriront, en place de mon péché, adultère, séduction ou débauche. » (« Notes pour *Corydon* », bibliothèque littéraire Jacques Doucet, fonds André Gide, cote Gamma 885-1-2)