

La nouvelle autobiographie selon Gide

Alain Robbe-Grillet a lancé la notion de «Nouvelle Autobiographie» vers 1987, au moment où il achevait *Angélique*, soit trente ans après avoir lancé celle de «Nouveau Roman» qui devait avoir le succès que l'on sait. La nouvelle étiquette, calquée sur la précédente, jouait à la fois sur la notion de rupture avec les lois d'un genre consacré, et celle d'une nouvelle «école» constituée virtuellement et a posteriori, mais faisant figure d'avant-garde. Une nouvelle fois, Robbe-Grillet tentait de fédérer diverses incursions de francs-tireurs dans le genre de l'autobiographie, ou différentes dérives dans sa direction, jouant avec son pacte (ou se jouant de lui), sa matière ou ses effets, par des écrivains qui avaient été enrôlés sous la bannière du Nouveau Roman, avec, dans le rôle de l'ancêtre, le *Roland Barthes par Roland Barthes*, ce dernier ayant à la fois parrainé les débuts de Robbe-Grillet et osé utiliser le schéma de la collection *Untel par lui-même* pour repenser, contester et redéfinir le genre de l'autobiographie. C'est ainsi que Robbe-Grillet brandissait à la fois, ou plutôt tricotait habilement, la déclaration de Barthes:

Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman – ou plutôt par plusieurs¹,

son propre incipit provocateur de 1978:

Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi²,

et des œuvres comme *Enfance* de Nathalie Sarraute, *L'Amant* de Marguerite Duras, ou *Les Géorgiques* de Claude Simon, en attendant son *Acacia*. A cela s'ajoutait le repoussoir du *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, à qui Robbe-Grillet conférait un rôle analogue à celui que le mythique «roman traditionnel» avait joué pour la théorisation du Nouveau Roman³.

Cependant, en dépit du radicalisme de certains propos de Robbe-Grillet, pas plus que le «Nouveau Roman» n'opérait de rupture radicale avec le genre du roman, la «Nouvelle Autobiographie» ne s'opposait brutalement avec les pratiques de l'autobiographie. Il s'agissait tout autant d'un aboutissement de dérives de différentes natures, et d'une volonté d'adapter le genre à des visées personnelles, que d'un défi lancé aux lois de l'autobiographie – une telle mise en question n'ayant du reste jamais fait l'objet d'une concertation et encore moins d'un système. Et l'on peut constater que l'auteur d'*Angélique*, par exemple, rompait de façon bien plus délibérée avec le pacte autobiographique que ne l'avaient fait avant lui Nathalie Sarraute qui s'efforçait, dans *Enfance*, de mener une quête aussi probe que possible autour de quelques moments clés de ses jeunes années, ou même une Marguerite Duras qui pouvait déclarer:

Très vite, ce qui a été écrit a été vécu. Ce qui est écrit a remplacé le vécu⁴,

mais qui, dans *L'Amant*, donnait au lecteur une histoire de son passé proche des souvenirs qu'elle en avait gardés ou dont elle avait fini par se persuader.

(1) Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975. «Écrivains de toujours», 1975, p. 123.

(2) Cette phrase figurait en incipit du *Fragment autobiographique imaginaire*, publié dans la revue «Minuit», n° 31, en novembre 1978, page 2, avant

d'être reprise dans *Le Miroir qui revient*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 10.

(3) Voir par exemple le fragment XIX d'*Angélique*, Paris, Editions de Minuit, 1987, p. 67-70.

(4) M. DURAS, interview d'octobre 1992.

En réalité la nébuleuse de la «Nouvelle Autobiographie» apparaît surtout comme un aboutissement logique, conscient et radicalisé, d'une dérive inhérente à la pratique de l'autobiographie et à l'évolution des idées. Baptisée précédemment «autofiction» par Serge Doubrovsky⁵ – elle découle d'abord de la mise en question du «Moi» et de ses facultés par la psychanalyse, tout au long du XX^e siècle, qui a rendu impensable la restitution, tant par le récit que par le discours, du passé réellement vécu et de l'exacte personnalité de l'écrivain. Car le vécu est toujours plus ou moins mêlé d'imaginaire et de symbolique, de sorte que l'accès au réel apparaît impossible⁶. Aussi le «Moi» devient-il l'objet d'une recherche problématique, parfois impraticable – dans le cas par exemple de troubles caractérisés de la personnalité comme chez Georges Perec⁷. Car le souvenir est lacunaire et infidèle, et les éléments mnésiques sont fragmentaires et mobiles, de sorte que Robbe-Grillet parle à juste titre de sa mémoire «mensongère et travailleuse»⁸; et que l'on glisse naturellement de la sincérité à l'autofiction – entendons: fiction de soi. Déjà Jean-Jacques Rousseau constatait qu'en écrivant ses *Confessions*, la «mémoire [lui] manquait souvent»:

J'en remplissais les lacunes par des détails que j'imaginai en supplément de ces souvenirs, mais qui ne leur étaient jamais contraires. [...] Je disais les choses que j'avais oubliées comme il me semblait qu'elles avaient dû être [...]⁹.

Incidentement, Rousseau met ainsi en évidence l'intentionnalité de la mémoire, les faits rapportés correspondant toujours à des choix, conscients et inconscients.

Il en découle un fait majeur caractérisant la «Nouvelle Autobiographie»: son écriture ne vise plus tant la restitution d'un moi passé que l'expression ou le point de vue d'un moi présent, de sorte que le discours prend le pas sur le récit, exprimant le sujet tant par le présent de son énoncé que par la dynamique de son énonciation.

Cette production d'une psyché personnelle tend surtout à abolir les oppositions traditionnelles entre réalité et imaginaire; souvenirs, fictions et fantasmes; autobiographie et roman. L'accentuation de la dérive de Robbe-Grillet, du *Miroir qui revient à Angélique*, montre bien à quel point la part fictionnelle croît avec le caractère fondamental et essentiel du problème en jeu et de l'aveu à faire.

Dès 1892, le jeune Gide opérait un premier glissement de l'autobiographique au romanesque en imaginant la notion de «sincérité renversée», qui marque la primauté de l'œuvre et de l'écriture sur la vie réelle. L'artiste, écrit-il,

doit, non pas raconter sa vie telle qu'il l'a vécue, mais la vivre telle qu'il la racontera. Autrement dit: que le portrait de lui, que sera sa vie, s'identifie au portrait idéal qu'il souhaite; et, plus simplement: qu'il soit tel qu'il se veut¹⁰.

Anticipant sur les théories de Lacan, Gide indiquait ainsi à quel point le Moi est tout entier pétri d'imaginaire, est le lieu des identifications tout comme des aliénations. Vingt-huit ans plus tard, il ajoutait, à la fin de la première Partie de *Si le*

(5) Dans *Fils*, 1977.

(6) Voir à ce sujet les théories de Jacques Lacan, et le schéma du Sujet qu'il a proposé.

(7) G. PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

(8) A. ROBBE-GRILLET, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 8.

(9) J.-J. ROUSSEAU, *Les Réveries du promeneur solitaire*, «quatrième promenade», in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1959, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 1035.

(10) A. GIDE, *Journal 1887-1925*, Paris, Gallimard, 1996, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 149 (3 janvier 1892).

grain ne meurt, une importante note qui ratifiait et élargissait cette option de la jeunesse:

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 roman¹¹.

Ainsi, lui qui s'était jusqu'alors tant investi dans chacune de ses œuvres était le premier à savoir à quel point la frontière entre fiction et autobiographie est poreuse et fluctuante, et que même, comme le disait déjà Chateaubriand,

On ne peint bien que son propre cœur, en l'attribuant à un autre¹².

De son côté et symétriquement, le narrateur de Marcel Proust, dans *Le Temps retrouvé*, avait la révélation que le livre qu'il rêvait d'écrire ne pouvait être que le «livre intérieur de signes inconnus» qui s'était constitué en lui au fil de l'existence, et dont le déchiffrement ne peut être qu'un «acte de création»:

Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont «l'impression» ait été faite en nous par la réalité même¹³.

Ainsi s'impliquaient et s'appelaient, dès le début du XX^e siècle, l'écriture autobiographique et la fiction, chacune tendant à sa façon à composer un auto-portrait. Et l'on peut considérer que les «nouvelles autobiographies» des Nouveaux Romanciers s'inscrivent sans solution de continuité comme une suite de leur œuvre de fiction. Robbe-Grillet ira jusqu'à écrire:

Quant aux organisations des récits, dans un cas (les prétendues fictions) comme dans l'autre (les pseudo-recherches autobiographiques), je reconnais sans mal qu'elles représentent le même espoir, sous des formes diverses, de mettre en jeu les deux mêmes questions impossibles – qu'est-ce que c'est, moi? Et qu'est-ce que je fais là? – qui ne sont pas des problèmes de signification, mais bel et bien des problèmes de structure¹⁴.

Au cœur de la «Nouvelle Autobiographie» se trouve donc le problème majeur de l'identité qu'on peut résumer par la formule de Rimbaud: «Je est un autre», ou par celle de Paul Ricœur: «soi-même comme un autre»¹⁵. De là on peut passer à la notion d'«identité narrative», selon laquelle l'identité personnelle, élaborée au gré des variations temporelles de l'existence, s'énonce par le récit qui en est fait, et se désigne en signifiant le monde autour de soi. Car la compréhension de soi et le souvenir sont historiques, le fait d'une interprétation, et le récit auxquels ils donnent lieu emprunte inévitablement à la fiction. Bref, la «Nouvelle Autobiographie» amplifiait la tendance à la construction imaginaire inhérente à toute autobiographie.

Ce phénomène de la «Nouvelle Autobiographie» confère un nouvel éclairage à maintes œuvres plus anciennes. Pour nous en tenir à *Si le grain ne meurt* de

(11) ID., *Si le grain ne meurt*, in *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, 2001, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 267.

(12) CHATEAUBRIAND, cité par Dominique Fernandez en épigraphe à son livre *Dans la main de l'ange*.

(13) M. PROUST, *A la recherche du temps perdu*, t. IV, Paris, Gallimard, 1989 «Bibliothèque de la Pléiade», p. 458.

(14) A. ROBBE-GRILLET, *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1987, p. 69.

(15) CÉ.: «Soi-même comme un autre suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre». (P. RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 14).

Gide, il faut considérer que l'importante note insérée à la fin de la Première Partie va bien au-delà de son intérêt circonstanciel (répondre aux remarques de Roger Martin du Gard) et théorique. Si Gide l'a placée précisément à cet endroit, à la jointure des deux Parties, c'est qu'elle joue un rôle stratégique majeur: il s'agit de préparer son lecteur à l'aveu qu'il s'apprête à faire dans la Deuxième Partie, celui de son homosexualité révélée et vécue, assumée dans la lumière et la joie, qui s'était trouvé estompé – tout en étant souterrainement amorcé – dans la Première partie. On sait que Gide la considérait comme un trait fondamental de sa nature et de son histoire, qu'elle devait donc naturellement occuper une place centrale de ses Mémoires et conditionner en grande partie la stratégie adoptée¹⁶.

Avant de revenir sur la manière dont la Nouvelle Autobiographie nous permet aujourd'hui de relire *Si le grain ne meurt* et de caractériser un certain nombre de procédés par lesquels Gide construisait une image de lui-même et de sa jeunesse, il faudrait d'abord souligner – comme l'a déjà fait Philippe Lejeune en parlant à son sujet d'«espace autobiographique»¹⁷ – que loin de se circonscrire à ses Mémoires, on peut considérer que le projet autobiographique de Gide concerne et envahit dès l'origine la plupart de ses œuvres. Il s'agit bien de sa part

d'une stratégie visant à constituer la personnalité à travers les jeux les plus divers de l'écriture»¹⁸.

Non seulement son *Journal*, bien sûr, creuset, armature et matrice de sa création littéraire, espace de la mémoire du temps vécu et de l'édification d'une image de soi au gré des circonstances, «miroir qu'avec moi je promène», écrivait Édouard¹⁹, mais encore toute son œuvre de fiction, dans laquelle Gide s'est beaucoup investi et projeté²⁰.

Autobiographique d'abord la première œuvre, *Les Cahiers d'André Walter*, en dépit de la notice présentant le mythique André Walter, que Gide avait soufflée à son ami Pierre Louÿs, et dont le caractère ostentatoire ne peut dissimuler le fait que, si Gide n'est pas André Walter, du moins s'est-il coulé en lui, configuré à lui pendant toute la genèse de l'œuvre. D'une part, bien des pages du *Journal*, de 1887 à 1890, constituent un terrain d'expérimentation de son personnage. Mais surtout le «*Journal inédit*» qu'a publié Claude Martin²¹ et qu'Éric Marty n'a pas repris dans la nouvelle édition de la Pléiade montre à quel point le *Journal d'André Walter* dérivait directement du propre *Journal* de Gide. Ce procédé s'inscrivait d'ailleurs en abîme dans ce roman, puisque le héros se projette de la même façon dans son personnage d'Allain.

L'aventure autobiographique se poursuivait avec *Les Poésies d'André Walter*, où Gide se réveillait, armé de son ironie, de sa posture dolente et mortifère des *Cahiers*. Et *La Tentative amoureuse*, en dépit du sursaut et de la dénégation sertie dans l'œuvre:

Puis, non! Luc n'était pas ainsi; car c'est une dérisoire manie que de faire toujours pareil à soi, qui l'on invente²²,

(16) Voir A. GOULET, *Enjeux et argumentations de 'Si le grain ne meurt'*, in: *Écriture de soi et argumentation: Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 125-140.

(17) PH. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, «Poétique», pp. 165-196.

(18) *Ibid.*, pp. 165.

(19) *Les Faux-Monnayeurs*, in *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, 1958,

«Bibliothèque de la Pléiade», p. 1057: «C'est le miroir qu'avec moi je promène. Rien de ce qui m'advient ne prend pour moi d'existence réelle, tant que je ne l'y vois pas reflété».

(20) Voir A. GOULET, *André Gide: écrire pour vivre*, Paris, José Corti, 2002.

(21) *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, éd. de C. Martin, Paris, Gallimard, 1986, «Poésies», p. 181-218.

(22) *La Tentative amoureuse*, in *Romans...* p. 74.

poursuivait, à sa manière, la conquête de soi par l'intermédiaire d'une fiction emboîtée dans un discours adressé à «Madame» – alias Madeleine²³.

Après le voyage en Afrique du Nord, qui constitue la première franche rupture de la vie et de la carrière de Gide, *Paludes* et *Les Nourritures terrestres* constitueront deux faces antithétiques et complémentaires de son investissement autobiographique? L'ironie de *Paludes* tentait d'abord d'exorciser en lui le jeune écrivain symboliste des débuts, enfermé dans son œuvre comme dans sa vie, et qui ne parvient pas «à sortir», à s'échapper. Lui succède le lyrisme des *Nourritures terrestres*, qui chante sur plusieurs registres l'être heureux et disponible qu'il pense être devenu, ouvert au monde et à ses possibles.

Et la quête autobiographique s'est ainsi poursuivie d'œuvre en œuvre, chacune permettant à Gide de s'investir selon sa théorie des «bourgeois», de se dépasser et de passer outre:

Que de bourgeois nous portons en nous [...], qui n'écloront 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 bourgeois, 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 purification des passions²⁴.

Jusqu'au moment où, ayant achevé ses *Caves du Vatican*, Gide s'est aperçu qu'il laissait de lui un portrait «borgne» et que «l'essentiel» restait à dire. L'essentiel, c'est d'abord ce *Corydon* dont il a écrit une première version qu'il n'a pas osé publier. Il envisage alors d'écrire son autobiographie de façon à aborder de face les grandes questions de sa nature et de son histoire, œuvre qui, de façon décisive après le drame des lettres brûlées de septembre 1918, sera centrée sur son accès à l'homosexualité et sur la joie dont elle est la clé.

Si le grain ne meurt est d'abord un livre beaucoup plus concerté que Gide ne l'avoue, élaboré lentement, prudemment, en vue d'une démonstration – tournée donc vers un destinataire pluriel à entraîner et à convaincre –, en même temps que vers une élucidation de soi, une construction de soi visée par l'écrivain dès le début de sa carrière. Comme le voulait André Walter, il s'agit pour lui de se donner à voir aux autres tel qu'il le veut, c'est-à-dire tel qu'il se voit et pense être. Son premier héros se peignait, en effet, étudiant longuement les traits de son visage:

Leur étude devant la glace. Ils en riraient, s'ils avaient vu; le regard fouillant le regard, et, la nuit, presque hypnotisé par le jeu changeant des prunelles profondes, cherchant ce qui des émois se révèle au dehors, dans le regard qui brille ou qui pleure [...].

Et il se justifiait ainsi:

Comédien? peut-être...; mais c'est moi-même que je joue. Les plus habiles sont les mieux compris²⁵.

(23) Cf. notre article *Les ruses de l'écriture du désir dans 'La Tentative amoureuse'*, «Littératures contemporaines», n° 7, 1999, pp. 161-178.

(24) «Lettre à Scheffer», in A. GIDE, *Œuvres com-*

plètes, tome 4, Paris, NRF, [1933], pp. 616-617.

(25) A. GIDE, *Les Cahiers d'André Walter*, Paris, Gallimard, 1986, «Poésie», p. 68.

Cette disposition n'a jamais vraiment quitté notre écrivain, et elle est au principe même d'une écriture que, dans *Si le grain ne meurt*, il présente ainsi:

Dans le miroir d'un petit bureau-secrétaire [...] sur lequel je travaillais, je contemplais mes traits, inlassablement, les étudiais, les éduquais comme un acteur, et cherchais sur mes lèvres, dans mes regards, l'expression de toutes les passions que je souhaitais d'éprouver. Surtout j'aurais voulu me faire aimer; je donnais mon âme en échange. En ce temps, je ne pouvais écrire, et j'allais presque dire: penser, me semblait-il, qu'en face de ce petit miroir; pour prendre connaissance de mon émoi, de ma pensée, il me semblait que, dans mes yeux, il me fallait d'abord les lire. Comme Narcisse, je me penchais sur mon image; toutes les phrases que j'écrivais alors en restent quelque peu courbées²⁶.

Comme, nous l'avons vu, il tient à souligner, à la charnière de son œuvre, l'aporie de la sincérité qui l'a amené en conséquence à élaborer diverses stratégies pour contourner l'obstacle.

D'abord, alors qu'il affirme, dès le premier chapitre:

J'écrirai mes souvenirs comme ils viennent, sans chercher à les ordonner²⁷.

il faut bien constater que nous avons à faire à une composition et un montage des épisodes soigneusement calculés. Ainsi, puisque son identité sexuelle est au cœur de son projet d'écriture, il commence par relater ce qu'il appelle ironiquement ses «mauvaises habitudes»²⁸ – soulignant par ses guillemets le discours de l'autre, des autres, les moralistes qu'il s'apprête à combattre par son œuvre. Il s'agit moins de provoquer le lecteur par ce récit liminaire de ses masturbations infantiles, que d'affirmer clairement, à l'orée de l'œuvre, que la sexualité est originelle chez l'enfant, comme Freud l'a proclamé à la même époque, et donc pour lui son homosexualité:

Pour moi je ne puis dire si quelqu'un m'enseigna ou comment je découvris le plaisir; mais, aussi loin que ma mémoire remonte en arrière, il est là²⁹.

À l'encontre des moralistes qui prônent la droiture et la franchise, il va dès lors s'appliquer à montrer que les répressions morales et sociales ne favorisent pas une telle attitude, qu'elles dévoient la nature et engendrent la méchanceté et l'hypocrisie. Dans les notes préparatoires des *Caves du Vatican*, on trouve par exemple cette intéressante réflexion:

Quand j'étais enfant, amour des sentiers couverts, des cachettes, etc. Aujourd'hui, dans notre société, bien peu de couvert – nécessité de l'hypocrisie³⁰.

Quant à sa méchanceté, il l'étaie dès les anecdotes suivantes. Considérant les jeux des autres enfants, au Luxembourg: «je m'élançais et piétinais tous les pâtés», rapporte-t-il, avec l'imparfait d'habitude ou de répétition. Puis il raconte aussitôt l'épisode de l'incompréhensible «coup de dents» dans l'épaule de sa cousine de

(26) *Si le grain ne meurt*, p. 235.

(27) *Ibid.*, p. 91.

(28) *Ibid.*, p. 81.

(29) *Ibid.*

(30) Brouillons des *Caves du Vatican*, CG 10.10-38, collection particulière; reproduit dans le cédé-

rom: *Édition génétique des «Caves du Vatican» d'André Gide*. Conçue, élaborée et présentée par Alain GOULET; réalisation éditoriale: Pascal MERCIER. Sheffield: André Gide Editions Project; et Paris: Gallimard, 2001.

Flaux, avant de considérer une photo de l'enfant qu'il était, qui le «représente, blotti dans les jupes de [sa] mère, affublé d'une ridicule petite robe à carreaux, l'air maladif et méchant, le regard biais»³¹.

Selon la stratégie adoptée, ce portrait initial de lui-même va s'inscrire dans plusieurs systèmes structuraux, au service de son dessein. D'une part il s'agit de montrer combien, dès sa tendre enfance, il est déformé et marqué par la Loi sociale qui pèse sur lui et dont la clé de voûte est la mère. La photo censée prouver sa méchanceté le représente bien «blotti dans les jupes de [sa] mère», avec une tenue qui prouve l'emprise sur lui d'une mode qu'il juge «ridicule», marque sociale qui oblitère son image; quant à l'histoire du «coup de dents», elle lui a été «souvent racontée par la suite» par sa mère, précise-t-il. Et la manière dont il va s'appliquer, dans toute son autobiographie, à noircir ses relations avec sa mère montre qu'au delà de la personne aimante et soucieuse de sa fonction maternelle qu'elle était, c'est bien l'incarnation de la Loi sociale qui est visée, et qu'il lui faut combattre.

Je me souviens fort bien qu'alors ma mère comparait l'enfant que j'étais au peuple hébreu et protestait qu'avant de vivre dans la grâce il était bon d'avoir vécu sous la loi³².

Ensuite, c'est une manière de montrer combien, dès le départ, son histoire atteste l'emprise du «diable» sur lui, ce diable qui va bientôt intervenir comme acteur de son destin. Or ce diable est une figure polysémique. Il s'oppose d'abord à l'ange qui va être incarné par Emmanuelle, *alias* Madeleine. Lorsqu'il a la révélation de son amour pour sa cousine, c'est en effet d'une «angélique intervention»³³ qu'il s'agit, le sauvant alors du «diable [qui le] guettait»³⁴. Or cette intervention apparaîtra plus tard, au début de la seconde Partie, comme un leurre du «diable» qui décidément s'est emparé de lui. S'appêtant à révéler son homosexualité, il indique alors que c'est le diable qui l'avait dupé en orientant son amour vers sa cousine. Sous forme de prétériton d'abord:

Enfin, s'il m'est récemment apparu qu'un acteur important: le Diable, avait bien pu prendre part au drame, je raconterai néanmoins ce drame sans faire intervenir d'abord celui que je n'identifiais que longtemps plus tard³⁵.

Puis, de façon plus explicite:

[...] mon amour demeurait [...] quasi mystique; et si le diable me dupait en me faisant considérer comme une injure l'idée d'y pouvoir mêler quoi que ce fût de charnel, c'est ce dont je ne pouvais encore me rendre compte³⁶.

Enfin, leur union, par quoi se clôt *Si le grain ne meurt*, est présentée comme le mariage du ciel et de l'enfer, et elle apparaît bien comme le fruit d'un immense quiproquo et gâchis:

C'était le ciel, que mon insatiable enfer épousait³⁷.

(31) *Si le grain ne meurt*, p. 82.

(32) *Ibid.*, p. 86.

(33) *Ibid.*, p. 157.

(34) *Ibid.*

(35) *Ibid.*, p. 268.

(36) *Ibid.*, p. 270-271.

(37) *Ibid.*, p. 327.

Ces ténèbres et cette noirceur de l'enfance s'opposent aussi radicalement, comme Philippe Lejeune l'a bien montré³⁸, à la lumière et à la joie de l'accession à son homosexualité:

Dans la splendeur adorable du soir, de quels rayons se vêtait ma joie!...³⁹

Et puis, le diable est aussi pour Gide une façon de désigner le tentateur, le maître de l'inconscient et des pulsions. Un psychanalyste n'aurait certainement aucun mal à rapporter les deux anecdotes des pâtés de sable et du «coup de dents» à des manifestations d'une sexualité refoulée. À quoi s'ajoute pour Gide le modèle de la *Vie de Henry Brulard* qu'il a certainement en tête⁴⁰.

On peut donc aisément mesurer à quel point Gide, bien qu'animé de son désir de sincérité, est amené à construire à la fois son récit et une image de lui-même, allant jusqu'à la mythification de son destin. Comme la poésie hugolienne, son récit est le théâtre d'un affrontement cosmique entre l'ombre et la lumière. Comme dans le livre de *Job* ou le *Faust* de Goethe, le jeune Gide est l'enjeu d'une lutte mystérieuse et mystique entre le diable et le bon Dieu. Et l'on peut à ce sujet évoquer les dernières paroles du malheureux La Pérouse dans *Les Faux-Monnayeurs*:

Le diable et le bon Dieu ne font qu'un; ils s'entendent. Nous nous efforçons de croire que tout ce qu'il y a de mauvais sur la terre vient du diable; mais c'est parce qu'autrement nous ne trouverions pas en nous la force de pardonner à Dieu. Il s'amuse avec nous, comme un chat avec la souris qu'il tourmente...⁴¹

Et même la citation biblique choisie par Gide comme titre à ses *Mémoires*⁴² fait de lui l'émule du Christ, l'engage dans une véritable «imitation de Jésus-Christ», de sorte que l'on n'est pas étonné de constater qu'il a conservé soigneusement toute sa vie, dans sa bibliothèque, une édition latine du *De imitatione Christi* qui lui avait été offerte dans sa jeunesse par Élie Allégret, père de Marc⁴³.

Dès l'incipit («Je naquis le 22 novembre 1869»⁴⁴) il amorce un récit historique, tant par le recours au passé simple que par l'inscription d'état civil qui ne peut faire partie de son propre souvenir, en sorte qu'une distance est d'emblée instaurée entre le narrateur et le personnage. Celui-ci sera traité tantôt comme un exemple de l'humaine condition – c'est le côté Montaigne⁴⁵ –, tantôt comme un enjeu religieux et cosmique – c'est son côté fantastique et faustien:

Décidément le diable me guettait; j'étais tout cuisiné par l'ombre, et rien ne laissait pressentir par où pût me toucher un rayon. C'est alors que survint l'angélique intervention

(38) Voir PH. LEJEUNE, *Exercices d'ambiguïté: Lectures de 'Si le grain ne meurt' d'André Gide*. Paris, Minard, Lettres modernes, 1974.

(39) *Si le grain ne meurt*, p. 280.

(40) Cf. STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, Genève, Editio-Service S. A., 1968, t. I, pp. 35-37 (début du ch. III).

(41) *Les Faux-Monnayeurs*, in *Romans*, cit. pp. 1247-1248.

(42) *Si le grain ne meurt* est emprunté à l'*Évangile selon saint Jean* (XII, 24): «En vérité, en vérité, je vous le dis, si le grain ne blé qui est tombé en terre ne meurt, il reste seul; mais, s'il meurt, il porte beaucoup de fruit.»

(43) *De imitatione Christi, Libri quatuor et Vitae Thomae a Kempis*, 1860, avec une citation en épigraphe et une dédicace d'Élie Allégret (Archives Catherine Gide). Ce quatrième livre a pour objet une «dévotion exhortation à la Sainte Communion», c'est-à-dire l'union mystique à Dieu.

(44) *Si le grain ne meurt*, p. 81.

(45) Cf. A. GIDE, «Projet de préface pour *Si le grain ne meurt*»: «C'est parce qu'il se croyait unique que Rousseau dit avoir écrit ses confessions. J'écris les miennes pour des raisons exactement contraires, et parce que je sais que grand est le nombre de ceux qui s'y reconnaîtront». (*Œuvres complètes d'André Gide*, Paris, NRF, t. X, 1936, p. 454).

que je vais dire, pour me disputer au malin. Événement d'infiniment modeste apparence, mais important dans ma vie autant que les révolutions pour les empires⁴⁶.

C'est aussi dire à quel point ce récit est entièrement pris dans les rets d'un discours qui affleure fréquemment et veille à lui assurer la réception qui convient. Lorsque, après le récit initial de l'onanisme sous la table, Gide constate:

Je sais de reste le tort que je me fais en racontant ceci et ce qui va suivre; je pressens le parti qu'on en pourra tirer contre moi. Mais mon récit n'a raison d'être que véridique. Mettons que c'est par pénitence que je l'écris⁴⁷.

il pointe les adversaires, l'enjeu du combat qu'il entame, tout en mettant, par l'ironie de la dernière phrase, le lecteur dans son jeu. Habilement, il feint de se placer sur le terrain de la confession publique et de la sincérité, à la manière de Rousseau, se donnant lui aussi «*intus, et in cute*»⁴⁸, s'offrant en sacrifice pour le salut de beaucoup, comme le proclame le verset biblique choisi pour titre de ses Mémoires. Comme Rousseau, il défie ses détracteurs et se propose de les envoyer sur le tapis; et en même temps, il se constitue comme l'anti-Rousseau puisque, contre le mythe rousseauiste du Paradis originel et de la bonne nature, il affirme au seuil de son livre que la sexualité est innée, le plaisir naturel, éloigné du sentiment de faute, mais nécessitant toutefois de se mettre littéralement à couvert du regard de la société. Dès avant de connaître Freud, Gide plonge ainsi son lecteur au cœur de la libido infantile et de la ruse du «*pervers polymorphe*» qu'est l'enfant.

La plus importante coulée discursive de l'œuvre est celle qui ouvre la deuxième Partie, par laquelle Gide centre longuement l'objet et l'enjeu de cette autobiographie⁴⁹, de sorte que, *mutatis mutandi*, cette gestion de l'aveu de sa sexualité n'est pas très différente de la stratégie complexe et retorse déployée par Alain Robbe-Grillet pour traiter de la sienne dans *Angélique ou l'enchantement*.

Et puis, Gide recourt à la stratégie de l'agneau de la fable, qui se fait le plus petit possible et irresponsable, pour échapper à la férocité du loup. À côté de sa manière de se faire le jouet inconscient du diable, Gide recourt à toutes sortes d'images et de métaphores qui jouent avec des réminiscences des contes de notre enfance, peuplés de petits enfants perdus dans la forêt et livrés aux éléments hostiles. Ainsi l'*explicit* de la première Partie joue à la fois avec nos souvenirs du Petit Poucet et le début de *La Divine Comédie* de Dante:

Sans doute n'ai-je épaissi que trop l'atmosphère de cette selve obscure où j'égarais, au sortir de l'enfance, mes aspirations incertaines et la quête de ma ferveur⁵⁰.

Et dans la dernière page de l'œuvre, alors que ses fiançailles vont sceller le grand «drame» de sa vie, Gide estompe habilement sa responsabilité en accumulant les représentations d'une pauvre petite chose abandonnée sans recours:

Cette liberté [...] m'étourdissait comme le vent du large, me suffoquait, peut-être bien me faisait peur. Je me sentais, pareil au prisonnier brusquement élargi, pris de ver-

(46) *Si le grain ne meurt*, p. 157.

(47) *Ibid.*, p. 82.

(48) J.-J. ROUSSEAU, *Les Confessions*, op. cit., p. 5. Cet épigraphe signifie: «Intérieurement et sous la peau».

(49) Voir nos articles: 'Si le grain ne meurt': *Autobiographie et identité, ou le discours de la construction*

de soi, in *Littera, Edebiyat yazilari, «Figures d'André Gide»* (Ankara), cilt: 8: Aralık 1998, p. 1-16; et «Enjeux et argumentations de *Si le grain ne meurt*», in: *Ecriture de soi et argumentation: Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, pp. 125-140.

(50) *Si le grain ne meurt*, p. 266.

tige, pareil au cerf-volant dont on aurait soudain coupé la corde, à la barque en rupture d'amarre, à l'épave dont le vent et le flot vont jouer⁵¹.

Cette angoisse devant sa liberté qui succède brusquement au sentiment de contrainte, c'est celle qui a conduit Isabelle à faire tuer son amant, celle qui, dans *Les Faux-Monnayeurs*, mènera tant de jeunes gens à leur perdition.

Il faudrait aussi montrer combien l'habileté rhétorique de l'auteur joue avec les éclairages, la connivence, les possibilités de valorisation ou de dévalorisation des scènes et des êtres; combien il sait dire et ne pas dire, distordre à son profit les temps et les souvenirs. C'est ainsi que j'ai déjà eu l'occasion de mettre en évidence la manière dont Gide a sciemment tordu la chronologie des faits entourant le suicide de son ami Armand Bavretel. Après avoir relaté leur dernière conversation, il ajoute en effet:

J'y repensai particulièrement lorsque, à quelques années de là, (je l'avais, entre temps, perdu de vue) je reçus le faire-part de la mort d'Armand. [...] C'est indirectement que j'appris qu'Armand s'était jeté dans la Seine⁵².

La précision insistante de la parenthèse censée renforcer l'affirmation précédente dénonce en fait la mauvaise foi et le maquillage qui s'opère dans cet énoncé. Car j'ai montré qu'il ne pouvait nullement être question d'années, que «quelques semaines tout au plus ont en réalité séparé leur ultime conversation du suicide», et que «Gide n'avait nullement «perdu de vue» son ami, l'ayant revu à plusieurs reprises au cours de cette année»⁵³. En outre la relation de cet épisode est largement déportée vers l'enfance, alors que le dernier entretien comme le suicide ont eu lieu au printemps de 1891, alors que Gide avait vingt-et-un ans. Incontestablement, la mauvaise conscience est responsable de cette importante distorsion des faits.

Bien entendu, l'autobiographie gidienne reste fort éloignée de la «nouvelle autobiographie», et le parti de véridicité de l'auteur aurait protesté devant l'introduction délibérée et provocante de fictions au sein d'un projet d'autobiographie. Pourtant, il faut convenir que non seulement Gide s'est aussi trouvé confronté au «statut des souvenirs rapportés»⁵⁴, au délicat problème de sauvegarde, dans les récits et évocations qu'il en fait, du tremblé, de l'épaisseur ou du flou de la vie, mais aussi qu'il a pu jouer, comme M. Duras ou A. Robbe-Grillet, avec sa mémoire travailleuse, avec les attentes et les réactions du lecteur, solliciter certains faits, introduire des silences, annoncer des développements qui ne viendront jamais, et finalement élaborer une sorte de fable de sa jeunesse et de son existence, de roman d'un personnage qui emprunte ses souvenirs.

Rassembler ses souvenirs de jeunesse a répondu pour lui à un double projet: déterminer et construire son identité, et plaider pour une éducation conforme à la nature de chacun, et en particulier pour le respect de ses choix sexuels – car «au nom de quel Dieu, de quel idéal me défendez-vous de vivre selon ma nature?»⁵⁵, s'insurge-t-il au cœur de son texte. En conséquence et fort habilement, il a tressé

(51) *Ibid.*, p. 327.

(52) *Ibid.*, p. 201 (nous soulignons).

(53) A. GOULET, *Sur une figure obsédante: vers une origine de la création littéraire*, «André Gide», n° 9, *Corydon*, Si le grain ne meurt, *Les Faux-Monnayeurs*:

regards intertextuels, «Revue des Lettres Modernes», 1991, pp. 47-60.

(54) A. ROBBE-GRILLET, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994, p. 188.

(55) *Si le grain ne meurt*, p. 269.

tous ses fils et assuré un soigneux montage de tous les éléments mis en jeu pour les intégrer à un vaste discours argumentatif et démonstratif, de sorte que le choix de chaque élément, leur ordre, leur éclairage, contribuent à un effet, vise à entraîner et persuader le lecteur, assurer sa sympathie. La rhétorique, les modalités de l'énonciation, les ambiguïtés et les silences, les images et les interventions de l'auteur, sont de même soigneusement calculés en vue d'un effet. En même temps, les parades se mettent en place, devançant d'éventuelles objections. Par exemple:

J'écrirai mes souvenirs comme ils viennent, sans chercher à les ordonner. Tout au plus les puis-je grouper autour des lieux et des êtres; ma mémoire ne se trompe pas souvent de place; mais elle brouille les dates; je suis perdu si je m'astreins à de la chronologie. A reparcourir le passé, je suis comme quelqu'un dont le regard n'apprécierait pas bien les distances et parfois reculerait extrêmement ce que l'examen reconnaîtra beaucoup plus proche⁵⁶.

Je ne compose pas; je transcris mes souvenirs tout comme ils viennent⁵⁷.

Autant de déclarations sans doute de bonne foi, mais qui s'intègrent à une rhétorique efficace et permettent à l'auteur de se tenir à couvert.

Prenons, pour terminer, un exemple du parti pris énonciatif qui incline la rédaction et emporte tout le propos en fonction d'une symbolique propre au sujet⁵⁸, et qui subsume le souvenir. On ne s'étonne pas que la mère figure en contrepoint tout au long de l'ouvrage, mais on peut remarquer le caractère acerbe ou perfide d'énonciations et d'énoncés dont elle est l'objet, tels que: «ma mère crut devoir»⁵⁹; «ma mère me répétait trop souvent, et à propos de trop de choses: «Tu comprendras plus tard»⁶⁰; «Je ne cherche plus à comprendre pour quelles raisons ma mère, quand je commençai ma huitième, me mit pensionnaire»⁶¹. Et vers la fin du texte, c'est à un véritable règlement de compte que se livre Gide à l'égard de sa mère, ou plutôt de sa façon particulière de l'aimer:

Cédant enfin aux objurgations de ma mère, je vins la retrouver à Paris [...]. Ces derniers jours de vie commune [...] furent des jours de détente et de trêve; il m'est de quelque consolation de les remémorer, en regard des contestations et des luttes qui formaient, il faut bien le reconnaître, le plus clair de nos rapports. Et même si j'emploie ici le mot «trêve», c'est qu'aucune paix durable entre nous n'était possible; les concessions réciproques qui permettaient un peu de répit ne pouvaient être que provisoires et portaient d'un malentendu consenti. [...]

Je crois que l'on eût pu dire de ma mère que les qualités qu'elle aimait n'étaient point celles que possédaient en fait les personnes sur qui pesait son affection, mais bien celles qu'elle leur souhaitait de voir acquérir. Du moins je tâche de m'expliquer ainsi ce continu travail auquel elle se livrait sur autrui; sur moi particulièrement; et j'en étais à ce point excédé que je ne sais plus trop si mon exaspération n'avais pas à la fin délabré tout l'amour que j'avais pour elle. Elle avait une façon de m'aimer qui parfois m'eût fait la haïr et me mettait les nerfs à vif. Imaginez, vous que j'indigne, imaginez ce que peut devenir une sollicitude sans cesse aux aguets, un conseil ininterrompu, harcelant, portant sur vos actes, sur vos pensées, sur vos dépenses, sur le choix d'une étoffe, d'une lecture, sur le titre d'un livre...⁶²

(56) *Ibid.*, p. 91.

(57) *Ibid.*, p. 114. Ce à quoi Robbe-Grillet opposera sa formule: «Je ne transcris pas, je construis» (*Pour un nouveau Roman*, Paris, Gallimard, 1967, «Idées», p. 177).

(58) Cf. J. LACAN: «Qu'est-ce que le sujet? En tant qu'il est [...] le sujet inconscient, et par là, essentiel-

lement le sujet qui parle.» (cité dans *L'Apport freudien*, sous la direction de Pierre Kaufmann, Paris, Bords, 1993, p. 419).

(59) *Si le grain ne meurt*, p. 88.

(60) *Ibid.*, p. 94.

(61) *Ibid.*, p. 136.

(62) *Ibid.*, p. 322-323.

On entrevoit bien ici comment, derrière le «Moi» qui est l'objet du livre, se profile le «sujet» – pour reprendre une importante distinction lacanienne – qui, par son langage, accède à son individualité en relation avec sa configuration familiale, et combien *Si le grain ne meurt* est emblématique du triangle formé par l'enfant, la mère et le père⁶³. Combien aussi le «Moi» dessiné par l'œuvre reste pétri d'imaginaire, tandis que l'écriture fait émerger le «je» du «sujet», l'identité ambiguë de l'écrivain, celle que Gide s'est toujours appliqué à mettre au monde, à peindre et à illustrer, au fil des œuvres qui ont progressivement défini sa figure.

ALAIN GOULET

(63) Cf. A. GOULET, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*. Paris, Minard, 1986, «Bibliothèque des Lettres Modernes» 35, pp. 389-407.