

L'Ère du Récit d'enfance (en France depuis 1870),
sous la dir. d'Alain Schaffner, Aras, Artois Presse, Université
2005

REGARDS GIDIENS SUR L'ENFANCE

Alain Goulet
Université de Caen

L'enfance, pour Gide, fait l'objet d'un double regard de l'écrivain, à la croisée d'une double vérité existentielle : celle du Moi et de sa vérité, d'une part, guidant et aiguisant son regard porté sur sa propre enfance, une enfance conçue comme la première étape de son développement personnel, et donc assise de son idiosynchrasié et de la spécificité de son témoignage et de son œuvre ; celle de son désir, d'autre part, qui fonde la vérité de sa sexualité. Ce double regard sur l'enfance, c'est celui qui structure l'autobiographie centrale, *Si le grain ne meurt*, avec les souvenirs de sa propre enfance dans la première partie de l'œuvre, et avec l'histoire de l'attrait exercé par d'autres enfants, qui ont permis son accès à sa propre sexualité, dans la seconde partie. Dans les deux cas, il s'agit bien du regard d'un adulte d'une cinquantaine d'années porté sur l'enfant qu'il était ou sur le souvenir de certains enfants d'autrefois, de sorte que les récits et portraits qui en résultent ne diffèrent guère de ceux de ses œuvres romanesques. Ce sont donc les principales caractéristiques de ce regard gidien sur l'enfance que nous nous proposons de considérer maintenant.

I

Les éléments du récit d'enfance dans *Si le grain ne meurt*¹ sont conditionnés par une démarche démonstratrice qui structure toute l'œuvre et lui confère son enjeu principal. Sa vérité intime, c'est celle à laquelle il accède en trois étapes principales. La première est celle de son conditionnement par un milieu originel, déterminé par les paramètres

¹ Toutes nos citations aux œuvres de Gide sont indiquées dans le texte, à la suite des citations, par les sigles suivants, suivis du numéro de la page : SGM= *Si le grain ne meurt*, in *Souvenirs et voyages*, éd. Pierre Masson, Daniel Durosay, Martine Sagaert, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2001 ; NT, Im, Is, FM, in *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958 ; JI = *Journal I: 1887-1925*, éd. Éric Marty, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1996.

tainiens du moment (« Je naquis le 22 novembre 1869 » (SGM, 81) – *incipit* de l'œuvre), du milieu et de la race (« Mes parents occupaient alors, rue de Médicis, un appartement au quatrième ou cinquième étage » (*ibid.*, suite de l'*incipit*) ; « Accaparé par la préparation de son cours à la Faculté de Droit, mon père ne s'occupait guère de moi » (85)), qui déterminent, selon Taine, sa « faculté maîtresse »², que Gide énonce ainsi, au milieu du premier chapitre :

Rien de plus différent que ces deux familles ; rien de plus différent que ces deux provinces de France, qui conjuguent en moi leurs contradictoires influences. Souvent je me suis persuadé que j'avais été contraint à l'œuvre d'art, parce que je ne pouvais réaliser que par elle l'accord de ces éléments trop divers, qui sinon fussent restés à se combattre, ou tout au moins à dialoguer en moi. Sans doute ceux-là seuls sont-ils capables d'affirmations puissantes, que pousse en un seul sens l'élan de leur hérédité. Au contraire, les produits de croisement en qui coexistent et grandissent, en se neutralisant, des exigences opposées, c'est parmi eux, je crois, que se recrutent les arbitres et les artistes. (SGM, 89-90)

On reconnaît là un *topos* du récit d'enfance comme origine de soi : ainsi est-il « un être de dialogue » (267), « contraint à l'œuvre d'art » par la conjugaison en lui des influences familiales. Au passage, on voit à quel point Gide est aussi un héritier de Zola. Cet enfant façonné par son milieu, Gide cherche à le présenter dans ses quatre premiers chapitres comme un enfant « obtus », puéril, habité par l'« ombre, [la] laideur et [la] sournoiserie » (SGM, 82). Bref, il n'est pas encore né à lui-même, à la conscience de soi, de sa vocation.

Au milieu de la première partie, au début du chapitre V, survient un premier coup de théâtre qui fait basculer la conscience qu'il a de soi et de sa vie : c'est la révélation soudaine de son amour pour sa cousine Madeleine. Alors qu'il se sentait vivre jusque là dans l'ombre et à l'aventure, ses yeux s'ouvrent, « comme ceux de l'aveugle-né quand les eut touchés le Sauveur » (SGM, 159). Il a trouvé sa Béatrice, et le voilà sorti de « l'épaisse nuit où [sa] puérité s'attardait » (SGM, 100) ; sorti de son enfance pour aborder l'adolescence du haut de ses treize ans, découvrant « soudain un nouvel orient à [sa] vie » (SGM, 161). Cependant bien plus tard, il se mettra à douter que ç'ait été la vraie lumière de son destin, car il s'est alors retrouvé enfermé dans un idéalisme amoureux platonique, tandis que les revendications de sa chair le poussaient parallèlement et de façon irrésistible vers les jeunes garçons.

² Rappelons que, pour Taine, la « faculté maîtresse » permet de comprendre tout l'artiste : « Une fois qu'on a saisi la faculté maîtresse on voit l'artiste entier se développer comme une fleur » (*Histoire de la littérature anglaise*, à propos de Shakespeare).

D'où le deuxième pivot de sa vie, qui sera cette fois d'autant mieux mis en valeur qu'il structure l'articulation centrale de l'œuvre en deux parties. À l'âge de vingt-trois ans, son voyage en Afrique du Nord sera l'occasion d'une nouvelle naissance à soi, par la joie nouvelle de ses rencontres avec des enfants tunisiens et algériens. D'où un autre regard porté sur l'enfance, dont l'écrivain entend témoigner afin de sortir l'homosexualité de l'épaisse chape de plomb qui pèse alors sur elle.

Le récit que Gide fait de sa propre enfance est donc avant tout structuré par des séries d'oppositions qui ont construit son destin et conduit le « drame »³ de son existence : opposition entre son idéalisme et son sensualisme, son amour platonique pour sa cousine et son homosexualité, ou mieux : sa pédérastie. Au départ, il y a à la fois son aspiration à l'idéal, symbolisée par ces « dragons de papier, découpés par [son] père », lancés « du haut de ce balcon, et qu'emportait le vent » (SGM, 81), et cette seconde anecdote qui suit aussitôt, rapportant un autre jeu qui témoigne de la sexualité innée de l'enfant :

Je revois aussi une assez grande table, celle de la salle à manger sans doute, recouverte d'un tapis bas tombant; au-dessous de quoi je me glissais avec le fils de la concierge, un bambin de mon âge qui venait parfois me retrouver.

[...] : l'un près de l'autre, mais non l'un avec l'autre pourtant, nous avions ce que j'ai su plus tard qu'on appelait « de mauvaises habitudes ». (SGM, 81)

Ces deux premières anecdotes de l'œuvre amorcent son opposition centrale entre une aspiration à l'idéal et les plaisirs de la chair, entre la lumière et l'ombre, entre le côté du père et celui de la mère (représentée, dans la seconde anecdote, par la bonne).

Au milieu de la première partie, au sortir de l'enfance, c'est l'idéalité qui l'emporte, avec la révélation de son amour pour sa cousine, puis son entrée en scène sur le théâtre littéraire dominé par le Symbolisme. Cependant, la seconde partie – programmée par l'annonce : « [Je] vais gâcher tout mon récit si je donne pour acquis déjà l'état de joie, qu'à peine j'imaginai possible, qu'à peine, surtout, j'osais imaginer permis. » (SGM, 269) – s'ouvre sur les récits de ses « joies » homosexuelles : « Dans la splendeur adorable du soir, de quels rayons se vêtait ma joie !... » (SGM, 280), écrit-il en conclusion de l'histoire de sa première aventure pédérastique. Remarquons que ce terme de « joie » éclairait déjà ses premiers émois de nature homosexuelle rapportés

³ Cf. : « [...] première scène d'un drame qui n'a pas achevé de se jouer » (SGM, 157) ; « 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'identifiai que longtemps plus tard. » (268)

dans la première partie. Ainsi, pour présenter un garçon « costumé en diabolotin » à un bal de son enfance :

[II] sautait, cabriolait, faisait mille tours, comme ivre de succès et de joie ; il avait l'air d'un sylphe ; je ne pouvais déprendre de lui mes regards. J'eusse voulu attirer les siens. (SGM, 135)

Ou plus loin, cette présentation d'un camarade de pension, « Barnett l'Américain » : « tout son être éclatait de joie, de santé » (136).

Au seuil de cette seconde partie, s'appêtant à rapporter ses premiers plaisirs homosexuels, Gide rouvre le problème du « dualisme discordant » qui a dominé sa jeunesse pour indiquer combien il aspirait à le « résoudre en une harmonie » (SGM, 269). Après avoir désigné l'ennemi à vaincre : « certain puritanisme que l'on [lui] avait enseigné comme étant la morale du Christ » (*ibid.*), il entend à présent proposer « un idéal d'équilibre, de plénitude et de santé » (SGM, 271). Mais ce ne devait pas être le cas, puisqu'à la suite de la mort de sa mère, il se fiance avec sa cousine : « C'était le ciel, que mon insatiable enfer épousait » (SGM, 327). C'est sur cette note que se clôt ce récit d'enfance et de jeunesse, laissant ouvert le drame personnel.

II

Pour masquer quelque peu ce souci de démonstration et de structuration, Gide présente, en guise de « pacte autobiographique », ces quelques lignes :

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 proche. (SGM, 91)

Le récit est ainsi donné comme fiable et sincère, fruit de sa mémoire des faits regroupés en fonction d'associations de pensée, hors de tout souci de restitution chronologique du vécu, succession de souvenirs de bonne foi mais qui ne visent nullement à présenter un fac simile de l'existence. Reprenons donc la succession de ces premiers souvenirs rapportés.

De façon symptomatique, ils sont tous introduits par « Je revois ». D'abord est indiquée sa vision du balcon de l'appartement, qui situe et introduit le rapport de l'enfant à son monde, ouvert sur l'extérieur hors de toute présence des parents ; puis viennent les « dragons de papier » qui introduisent la série des jeux et de l'intimité complice avec le père ; et aussitôt après, l'histoire de la masturbation sous la table, qui ouvre l'autre versant, celui de l'aspiration au plaisir et aux joies naturelles. En guise de

première conclusion, l'auteur intervient alors pour énoncer cette thèse initiale :

À cet âge innocent où l'on voudrait que toute l'âme ne soit que transparence, tendresse et pureté, je ne revois en moi qu'ombre, laideur, soumoiserie. (SGM, 82)

De fait, au rebours de la tendance à l'idéalisation de l'enfant qui avait prévalu au XIX^e siècle, suivront une série d'anecdotes montrant combien l'enfant qu'il était pouvait être sot et « méchant ».

Cependant, tout en multipliant les exemples de cet aspect sombre de lui-même, Gide entend échapper à l'impression de bâtir une thèse, et il sort alors ses deux jokers qui viendront attester la véridicité de ses souvenirs : ce sont d'une part les témoignages d'autrui, de l'autre, la photo témoin, *topoi* de toute autobiographie. Ainsi, le souvenir du coup de dents porté dans l'épaule de sa cousine de Flaux est-il introduit par : « Ma mère me l'a souvent raconté par la suite, et son récit aide mon souvenir » (SGM, 82). Suit alors la présentation d'une photo le montrant « blotti dans les jupes de [sa] mère, affublé d'une ridicule petite robe à carreaux, l'air maladif et méchant, le regard biais » (*ibid.*).

S'il dit son enfance dominée par la part d'ombre (ainsi le fait de piétiner les pâtés de sable d'autres enfants, au Luxembourg (SGM, 82), qui témoigne surtout d'un sentiment profond de solitude), il n'en reste pas moins que, comme l'avait déjà souligné Philippe Lejeune⁴, les récits lumineux l'emportent dans cette première partie où l'on trouve surtout maints exemples de joies. À côté de celles imputables à ses tendances homosexuelles, en voici quelques autres, bien caractéristiques de la vocation à la joie de celui qui devait écrire :

Que l'homme est né pour le bonheur,
Certes toute la nature l'enseigne.
[...]
Chaque animal n'est qu'un paquet de joie⁵.

La joie de l'enfant, c'est d'abord celle que lui donne la compagnie de sa gouvernante, Anna Shackleton, qui lui lit des histoires et l'initie à la botanique⁶. C'est ensuite « l'idée de devoir [se] déguiser » qui lui met « la tête à l'envers » (SGM, 134), où l'on peut voir peut-être un signe avant-

⁴ Voir Philippe Lejeune, *Exercices d'ambiguïté. Lectures de Si le grain ne meurt d'André Gide*, Paris, Lettres modernes, 1974.

⁵ Ces deux phrases sont imprimées en caractère gras dans la prépublication : « *Les Nouvelles Nourritures* », *Littérature*, n° 1, mars 1919, p. 1.

⁶ Les deux premières mentions du mot « joie » se rapportent à elle, SGM, p. 97 et 99.

coureur de sa vocation de romancier. C'est encore celle de l'entomologie, et plus largement des sciences naturelles :

Je doute si jamais livres, musiques ou tableaux me ménagèrent plus tard autant de joies, ni d'aussi vives, que ne faisaient dès ces premiers temps les jeux de la matière vivante. (SGM, 143)

Cette joie de la contemplation, de l'expérimentation et de la curiosité s'exerce sur tout ce qui passe à sa portée ou ce qui lui est dévolu. Ainsi pour ce kaléidoscope de l'enfance, « instrument de merveilles » dont il « raffolait », (SGM, 83). Ce jeu commence par être source de visions extraordinaires, qui stimulent ses sens et son imaginaire : « Le changement d'aspect des rosaces me plongeait dans un ravissement indicible ». Mais bientôt, il donne lieu à diverses expérimentations. D'abord celles qui sont habituelles avec cet appareil : « Sans quitter la scène des yeux, je tournais le kaléidoscope doucement, doucement, admirant la lente modification de la rosace. Parfois l'insensible déplacement d'un des éléments entraînait des conséquences bouleversantes. » (SGM, 84), où l'on peut voir à nouveau une anticipation de son futur travail de romancier à l'affût des petites modifications qui bouleverseront le cours de l'histoire et sa structure prévisible. Et puis viennent les coups de force de l'enfant, de l'apprenti romancier qui tente de démonter le mécanisme en jeu et d'introduire ses propres éléments :

Je débouchai le fond, dénombrai les morceaux de verre, et sortis du fourreau de carton trois miroirs ; puis les remis ; mais, avec eux, plus que trois ou quatre verroteries. L'accord était pauvre ; les changements ne causaient plus de surprise ; mais comme on suivait bien les parties ! comme on comprenait bien le pourquoi du plaisir ! Puis le désir me vint de remplacer les petits morceaux de verre par les objets les plus bizarres : un bec de plume, une aile de mouche, un bout d'allumette, un brin d'herbe. C'était opaque, plus féérique du tout, mais, à cause des reflets dans les miroirs, d'un certain intérêt géométrique... Bref, je passais des heures et des jours à ce jeu. (SGM, 84)

La joie suprême, après celle des premiers émois homosexuels, vient de son amour pour sa cousine :

Le vœu que j'avais fait de lui donner tout l'amour de ma vie ailait mon cœur où foisonnait la joie ; d'indistinctes ambitions déjà tout au fond de moi s'agitaient, mille velléités confuses ; chants, rires, danses et bondissantes harmonies formaient cortège à mon amour... (SGM, 179)

À présent il n'erre plus ; il peut avancer dans sa voie propre.

Ces deux pôles de la lumière et de l'ombre correspondent à peu près à l'opposition psychique qui structure ces Mémoires, à savoir le côté du Père et celui de la Mère⁷. La mère, pour Gide, c'est l'incarnation de la Loi, la censure morale, une présence généralement contrariante et agaçante pour l'enfant; tandis que le père, c'est le compagnon de jeu révééré et aimé, qui manifeste à son égard une « extrême douceur » et une bienveillante bonté, celui qui l'introduit à la littérature ainsi qu'à l'observation des curiosités de la nature⁸, à côté d'Anna Shackleton. On a pu avancer à leur propos la notion d'« Œdipe inversé », et nous-même avons-nous dit que l'opposition de ces deux « imagos » correspondait à peu près à celle du « Surmoi » et de « Idéal du Moi »⁹.

En marge de ces oppositions, le premier chapitre nous introduit encore à deux autres caractéristiques majeures de l'enfant Gide : son don de sympathie, et son goût de l'aventure et de l'étrange, du clandestin.

Le don de sympathie apparaît avec l'histoire du premier camarade, un jeune garçon nommé Mouton rencontré au jardin du Luxembourg, qui est en train de perdre la vue :

Ensemble nous ne jouions pas; je ne me souviens pas que nous fissions autre chose que de nous promener, la main dans la main, sans rien dire.

[...] Mon vrai désespoir commença lorsque je compris que Mouton devenait aveugle. [...] Je m'en allai pleurer dans ma chambre, et durant plusieurs jours m'exerçai à demeurer longtemps les yeux fermés, à circuler sans les ouvrir, à m'efforcer de ressentir ce que Mouton devait éprouver. (SGM, 84-85)

Assurément, cette caractéristique de l'enfant Gide est une autre marque de sa vocation de romancier. Car cette expérience, l'auteur des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* devait la répéter bien des fois.

Quant à la douce jouissance due au sentiment de l'étrange et du clandestin, c'est son père qui la lui procure, ou du moins c'est en sa compagnie qu'elle est d'abord fixée :

⁷ Voir Alain Goulet, « Le Projet littéraire d'André Gide », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 28, oct. 1975, p. 54-63 ; et id., *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*. Paris, Minard, « Bibliothèque des Lettres Modernes » 35, 1986, p. 389-402.

⁸ Cf. : « Mon père allait chercher un gros livre, quelque *Coutume de Bourgogne ou de Normandie*, pesant in-folio qu'il ouvrait sur le bras d'un fauteuil pour épier avec moi, de feuille en feuille, jusqu'où persévérait le travail d'un insecte rongeur. Le juriste, en consultant un vieux texte, avait admiré ces petites galeries clandestines et s'était dit : « Tiens ! cela amusera mon enfant. » (SGM, 85).

⁹ Alain Goulet, *André Gide : écrire pour vivre*, Paris, José Corti, « Les essais », 2002, p. 35-38.

J'aimais sortir avec mon père ; et, comme il s'occupait de moi rarement, le peu que je faisais avec lui gardait un aspect insolite, grave et quelque peu mystérieux qui m'enchantait.

Il n'y avait là que des baraquements improvisés, échoppes de fripiers, de revendeurs et de loueurs de vélocipèdes. L'espace asphalté [...] qui borde ce second Luxembourg, servait de piste aux amateurs; juchés sur ces étranges et paradoxaux instruments qu'ont remplacés les bicyclettes, ils viraient, passaient et disparaissaient dans le soir. Nous admirions leur hardiesse, leur élégance. À peine encore distinguait-on la monture et la roue d'arrière minuscule où reposait l'équilibre de l'aérien appareil. La svelte roue d'avant se balançait; celui qui la montait semblait un être fantastique.

La nuit tombait, exaltant les lumières, un peu plus loin, d'un café-concert, dont les musiques nous attiraient. On ne voyait pas les globes de gaz eux-mêmes, mais par-dessus la palissade, l'étrange illumination des marronniers. On s'approchait. Les planches n'étaient pas si bien jointes qu'on ne pût, par-ci, par-là, en appliquant l'œil, glisser entre deux le regard : je distinguais, par-dessus la grouillante et sombre masse des spectateurs, l'émerveillement de la scène, sur laquelle une divette venait débiter des fadeurs.

[...] Ces soirs-là je m'endormais ivre d'ombre, de sommeil et d'étrangeté. (SGM, 87)

C'est ce fantastique de la vie quotidienne qu'il entreprendra d'explorer plus tard, avec ses *Caves du Vatican* notamment.

Bientôt après, Gide revient sur cette vive impression de mystère qui l'habite, à propos d'une expérience plus ancienne, celle du sentiment de « *seconde réalité* » qui l'avait saisi alors que, couché dans son lit, il entendait à l'étage du dessous les bruits d'une fête, et pensait :

il y a la réalité et il y a les rêves ; et puis il y a une *seconde réalité*.
(SGM, 93)

Là encore, ce sentiment de l'enfant est capital pour comprendre l'atmosphère particulière de maintes œuvres de Gide, qui tournent le dos au réalisme tout en imposant une *autre* vision de la réalité.

III

Il y aurait, certes, beaucoup d'autres choses à relever concernant ce regard porté par Gide sur son enfance, mais je voudrais à présent me pencher rapidement sur celui qu'il porte sur les autres enfants qu'il côtoie.

Il y a d'abord ses rares compagnons d'enfance, rares parce qu'il est d'abord un enfant solitaire entouré d'adultes. Le premier, c'est Mouton, dont nous avons parlé, qui déclenche en lui une vive sympathie en raison même de sa disgrâce et de son malheur. Or, il est le seul qui soit mentionné avant l'entrée de Gide à l'École Alsacienne. Il a alors huit ans. Il faut attendre le troisième chapitre pour que soient mentionnés d'autres camarades. D'abord, « Jules et Julien Jardinier, les fils d'un collègue de [son] père » (SGM, 130),

mais aucune « véritable amitié » ne le lie à eux. Car il s'agit d'une relation de convenance imposée par la mère :

Certes, il était, sur les bancs de la neuvième, quelques élèves vers qui plus d'affinité m'eût porté ; mais leur père, hélas ! n'était pas professeur à la Faculté. (SGM, 130)

Puis vient un jeune Russe, pour lequel, dit Gide, « je m'étais épris d'une véritable passion » (SGM, 133). Cette fois, Gide dresse de lui un long portrait, ce qui est rare¹⁰, que voici :

Il était de santé délicate, pâle extraordinairement ; il avait les cheveux très blonds, assez longs, les yeux très bleus ; sa voix était musicale, que rendait chantante un léger accent. Une sorte de poésie se dégageait de tout son être, qui venait je crois de ce qu'il se sentait faible et cherchait à se faire aimer. Il était peu considéré par les copains et participait rarement à leurs jeux ; pour moi, dès qu'il me regardait, je me sentais honteux de m'amuser avec les autres, et je me souviens de certaines récréations où, surprenant tout à coup son regard, je quittais tout net la partie pour venir auprès de lui. On s'en moquait. J'aurais voulu qu'on l'attaquât, pour avoir à le défendre. Aux classes de dessin, où il est permis de parler un peu à voix basse, nous étions l'un à côté de l'autre ; il me disait alors que son père était un grand savant très célèbre ; et je n'osais pas l'interroger sur sa mère ni lui demander pour quelles raisons il se trouvait à Paris. Un beau jour il cessa de venir, [...] et je gardai secrète une des premières et des plus vives tristesses de ma vie. (SGM, 133, souligné par nous)

Le gidien peut reconnaître là le portrait d'un personnage que, précisément, Gide s'abstiendra de dresser dans son roman *Les Faux-Monnayeurs* : il s'agit de Boris. Édouard voit d'abord cet enfant de treize ans sur une photographie que lui tend La Pérouse en précisant : « Il est très délicat » (FM, 1029). Celui-ci est également russe, « vêtu d'une blouse russe à broderies », et les seuls traits physiques qu'on connaisse de lui sont le « grand front bombé, les yeux rêveurs ». Lui aussi sera placé dans une pension de Paris, séparé de ses parents. De façon curieuse, quand Édouard le découvre à Saas-Fée, il s'abstient de toute description de lui, mais reporte

¹⁰ Au début des *Faux-Monnayeurs*, Gide instruit le procès de la manie du portrait dans le roman par ces mots prêtés ironiquement à Dhurmer : « Qu'est-ce que tu veux, disait-il [...]. J'ai poussé jusqu'à la page trente sans trouver une seule couleur, un seul mot qui peigne. Il parle d'une femme ; je ne sais même pas si sa robe était rouge ou bleue. Moi, quand il n'y a pas de couleurs, c'est bien simple, je ne vois rien. » (FM, p. 935).

métonymiquement quelques-unes de ses caractéristiques sur la fillette qui l'accompagne, Bronja :

Elle porte en nattes d'épais cheveux blonds qui descendent jusqu'à sa taille ; son regard et le son de sa voix semblent plutôt angéliques qu'humains. (FM, 1070-71)

Comme le jeune Russe que Gide a fréquenté à l'école, Boris n'a pas de camarade, et de même qu'Édouard et Bernard se révèlent incapables de lui apporter la protection promise, le jeune Gide s'imagine le protecteur de son ami, mais ne pourra empêcher sa soudaine disparition.

Avant le drame de son suicide, l'auteur souligne encore : « Une âme tendre comme la sienne a besoin de quelqu'un vers qui porter en offrande sa noblesse et sa pureté », et il parle de « sa voix musicale, sa grâce, son air de fille » (FM, 1236). Enfin, le dernier trait relevé est qu'il était avant sa mort « affreusement pâle » (FM, 1244). Tout se passe donc comme si Gide, non seulement s'était remémoré son camarade de classe en écrivant son roman, mais encore avait fait de lui une sorte de victime expiatoire pour expliquer son inexplicable et douloureuse disparition.

Le portrait d'enfant qui suit est à nouveau celui d'un garçon dont il s'éprend, rencontré dans un bal costumé pour enfants :

Je tombai amoureux oui, positivement amoureux d'un garçonnet un peu plus âgé que moi, qui devait me laisser un souvenir ébloui de sa sveltesse, de sa grâce et de sa volubilité. (SGM, 135)

Ce qui frappe dans de tels cas, c'est que Gide s'applique alors, de façon exceptionnelle, à tracer un portrait, et que ses traits suggèrent la sensualité de l'impression ressentie :

Il était costumé en diabolin, ou en clown, c'est-à-dire qu'un maillot noir pailleté d'acier moulait exactement son corps gracile. [...] Il avait l'air d'un sylphe ; [...]

Et c'est alors que se noue un petit drame d'enfant :

[...] je ne pouvais déprendre de lui mes regards. J'eusse voulu attirer les siens, et tout à la fois je les craignais, à cause de mon accoutrement ridicule ; et je me sentais laid, misérable. Entre deux pirouettes, il souffla, s'approcha d'une dame qui devait être sa mère, lui demanda un mouchoir et, pour s'éponger, car il était en nage, souleva le serre-tête noir qui fixait sur son front deux petites cornes de chevreau ; je m'approchai de lui et gauchement lui offris quelques croquignoles. Il dit : Merci ; en prit une distraitemment et tourna les talons aussitôt. Je quittai le bal peu après, la mort dans l'âme, et, de

retour à la maison, il me prit une telle crise de désespoir, que ma mère me promit, pour l'an prochain, un costume de « lazzarone ». (SGM, 135)

Curieusement, Gide ne transposera jamais ce drame du dépit amoureux dans ses fictions, sauf peut-être, d'une façon ironique et grotesque, dans la manière dont Angèle disparaît avec Mœlibée, à la fin du *Prométhée mal enchaîné*, laissant Tityre seul dans ses marais.

Après quoi vient Barnett qui, « positivement [I]'enthousiasmait » :

Il essayait toujours sa plume à ses cheveux en broussaille. Le premier jour qu'il entra chez Vedel, dans le petit jardin derrière la maison, où nous prenions notre récréation après les repas, il se campa tout au milieu, le torse glorieusement rejeté en arrière, et sous nos yeux à tous, en hauteur, il pissa. Nous étions consternés par son cynisme. (SGM, 136)

Cette fois, on peut entrevoir sa parenté avec l'entrée en scène de Strouvillou dans *Les Faux-Monnayeurs*, avec les « insolences » du pensionnaire provoquant le pasteur Vedel¹¹.

Écrire l'enfance, c'est encore faire part, à côté des relations aux adultes, des diverses confrontations aux enfants de son âge, parmi lesquelles on relèvera deux situations type : l'affrontement et la bagarre entre garçons, dont nous trouvons deux exemples classiques à la fin du chapitre III, avec le soigneux dosage d'une défaite et d'un « triomphe » (SGM, 136-138). Quant à l'autre situation type, c'est celle de la confiance d'un camarade qui s'est épris de vous et entend vous faire partager ses secrets. C'est ce qui arrive à Gide du temps où il était en pension chez M. Richard. Le plus jeune frère de ce dernier, Abel, tourne sans cesse autour du jeune Gide en lui faisant de grandes déclarations d'amitié, mais il ne reçoit en retour que « rebuffades » et marques d'indifférence. Un jour, voulant lui « montrer [ses] secrets », il sort d'une « armoire de poupée » « une douzaine de lettres ceinturées d'une faveur rose » (SGM, 178). Ce sont, non des lettres d'amour, mais de sa sœur pâtissière, sans intérêt. Gide élude alors la confiance et répond que lui-même n'a aucun secret. Or ce paquet de lettres resurgira au début des *Faux-Monnayeurs*, et c'est même lui qui donne tout le branle au roman, puisque ce sont ces lettres d'amour qui apprennent à Bernard sa bâtardise :

Bernard replia la lettre. Elle était de même format que les douze autres du paquet. Une faveur rose les attachait, qu'il n'avait pas eu à dénouer ; qu'il refit glisser pour ceinturer comme auparavant la liasse. (FM, 933)

¹¹ Cf. FM, 1012-1013.

Cette fois, la démarche du romancier a consisté à convertir en stéréotype romanesque l'épisode dont il se gausse dans ses *Mémoires*. L'armoire de poupée est devenu console, et les lettres « éplorées, lamentables » de la sœur se sont converties en lettres d'un amour adultère. Mais l'objet reste exactement le même, dit dans les mêmes termes.

IV

Pour terminer, je voudrais rapidement indiquer combien « écrire l'enfance » suppose aussi, pour le Gide devenu adulte, d'examiner comment Gide parle des enfants vers lesquels le porte son désir. Tout d'abord, il y a cet aveu, dans la seconde partie de *Si le grain ne meurt* : « je suis attiré par ce qui reste de soleil sur les peaux brunes » (SGM, 283). La sensualité de Gide se focalise essentiellement sur la peau nue, les jambes nues. Ainsi Ali qui, le premier, à Sousse, le fit basculer dans la pratique de la pédérastie :

un tout jeune arabe à peau brune, [...] portait directement sur la peau une veste de grosse toile et de bouffantes culottes tunisiennes qui faisaient paraître plus fines encore ses jambes nues. (SGM, 278-9)

Puis Mohammed, d'Alger :

Ses grands yeux noirs avaient ce regard langoureux que donne le haschisch ; il était de teint olivâtre ; j'admirais l'allongement de ses doigts sur la flûte, la sveltesse de son corps enfantin, la gracilité de ses jambes nues qui sortaient de la blanche culotte bouffante, l'une repliée sur le genou de l'autre. (SGM, 307)

L'enfance, pour Gide, c'est donc aussi celle de ces enfants exotiques, ceux dont le « parfait petit corps sauvage, ardent, lascif et ténébreux » (SGM, 310) lui donne une immense joie. Et si, dira-il plus tard, cherchant à se normaliser auprès de la jeune Mériem, « dans cette nuit auprès de Mériem, je fus vaillant », c'est d'abord parce que la jeune fille « était de peau ambrée, de chair ferme, de formes pleines mais presque enfantines encore » et que, « fermant les yeux, j'imaginai serrer dans mes bras Mohammed » (SGM, 285).

Ces regards sur l'enfant autre, c'est celui que nous retrouvons au long de *L'Immoraliste*, avec ces enfants arabes qui aident Michel à recouvrer sa santé. Il y a Bachir « au teint brun », à la « grâce animale et câline », « tout nu sous sa mince gandourah blanche » : « Ses pieds sont nus ; ses chevilles sont charmantes » (Im, 381-382) ; Lachmi, qui laisse « voir une nudité dorée » (Im, 393) ; Moktir, le voleur de ciseaux ; d'autres encore. Ce qui est sûr, c'est qu'on pourrait trouver des correspondances entre ces enfants dessinés dans l'autobiographie et ceux qui figurent dans les fictions. Parfois, les fils sont ténus et les filiations problématiques, mais si, par exemple, on considère Mouton, le premier entré en scène, il semble possible de le

considérer à l'origine de toute une lignée d'enfants disgraciés, infirmes, ou simplement marginaux, suscitant la sympathie et la pitié. Si le chemin peut sembler long de Mouton à Bercaïl, en dépit de l'écho des deux noms (FM, 936-8), on pourra entrevoir le lien qui conduit au petit Casimir d'*Isabelle*, « tout contrefait », les « jambe torsés », avançant « par bonds » (Is, 610), tandis qu'un autre cheminement mènera vers Gertrude, la jeune aveugle de *La Symphonie pastorale*.

Il est temps de conclure, ce que je ferai en trois points. D'abord en rappelant que Gide est le modèle d'un écrivain authentique, de la lignée de Montaigne, qui a voulu fonder sur soi la vérité de son œuvre. Ayant achevé ses *Caves du Vatican*, le 26 juin 1913, il écrivait dans son *Journal* :

Il me semble parfois que je n'ai rien écrit de sérieux jusqu'ici ; que je n'ai présenté qu'ironiquement ma pensée et que, si je disparaissais aujourd'hui, je ne laisserais de moi qu'une image d'après laquelle mon ange même ne pourrait me reconnaître.

[...]

Peut-être, après tout, cette croyance en l'œuvre d'art et ce culte que je lui voue, empêchent-ils cette parfaite sincérité que je voudrais désormais obtenir de moi-même. Qu'ai-je affaire de la limpidité qui n'est qu'une qualité de style? (JI, 746)

L'autobiographe doit donc alors prévaloir sur l'artiste, et Gide entreprend à ce moment d'écrire *Si le grain ne meurt*, qui formera le socle fondant l'authenticité de sa parole et de son œuvre, avec son récit d'enfance exposant les conditions et l'histoire de sa singularité. Écrire l'enfance, pour Gide, c'est donc tout le contraire de l'abandon à une complaisance, c'est l'examen de la source de sa voie propre et de sa voix.

Ensuite cette enfance, Gide montre combien elle est invention de soi à partir de données originelles. Gide a grandi en oscillant entre deux pôles, qui fonderont son être et son œuvre : le pôle qu'on pourrait appeler celui de Dieu, celui de l'idéal et des valeurs, de l'éducation, de la discipline et du progrès de soi, et celui qu'on pourrait nommer celui du démon, de la curiosité et des nourritures terrestres, des tentations et du désir, celui de l'hédonisme et de la vie, dans la lumière et dans la joie. On sait que son œuvre basculera d'un pôle à l'autre, du *Voyage d'Urien aux Nourritures terrestres*, et son récit d'enfance place sciemment au départ de soi sa sexualité et la façon dont il pouvait être « cuisiné par l'ombre » (SGM, 157)¹². En fait c'est sa manière d'apprendre à être soi, à résister ou à

¹² Cf. par exemple : « Certains jours qu'il m'arrive de croire au diable, quand je pense à mes saintes révoltes, à mes nobles hérissements, il me semble entendre l'autre rire et se frotter les mains dans l'ombre » (SGM, 210).

composer avec ce que la vie lui impose. Son récit est tout pétri d'une volonté d'être soi, de « suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant » (FM, 1215).

Or cette expérience individuelle de l'accession à soi, Gide a voulu non seulement en témoigner, mais aussi, comme Montaigne, en faire le socle de son œuvre. D'où le caractère pédagogique de celle-ci. Il ne s'agit pas de didactisme, mais de faire penser son lecteur, l'éclairer, l'inquiéter aussi, et l'on sait combien Gide s'est tourné vers les enfants et les jeunes gens pour les inciter à être eux-mêmes, à trouver leur propre voie :

Nathanaël, à présent, jette mon livre. Émancipe-t-en. Quitte-moi [...] Dis-toi bien que ce n'est là *qu'une* des mille postures possibles en face de la vie. Cherche la tienne. (NT, 248)