

Première partie

L'écriture de soi

La littérature selon André Gide doit comporter des accents autobiographiques où l'écrivain expose sa vie et ses mœurs en défiant les conformismes et les tabous absurdes et en exaltant le désir, la sincérité et la liberté. Comme le personnage stendhalien, farouchement libre qui affirme son exigence de bonheur individuel ainsi que l'autonomie, l'unicité et la singularité de son Moi, contre une société sentie comme coercitive, Gide revendique un égotisme, un retour narcissique à soi-même. Les soties, petits récits satiriques à la première personne, centrés autour d'une expérience privée comme *Les caves du Vatican* (1914), le recours au journal comme dans *L'Immoraliste* (1902) ou *La Symphonie pastorale* (1919) et les confessions intimes comme dans *Si le grain ne meurt* (1921), peuvent donner l'impression que l'écrivain ne parle que de lui-même.

« Tout ce que je vois, tout ce que j'apprends, tout ce qui m'advient depuis quelques mois, je voudrais le faire entrer dans ce roman, et m'en servir pour l'enrichissement de la touffe », écrit Gide dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, en 1920. Les souvenirs d'une enfance tourmentée et d'une adolescence puritaine, les échos de la crise du mariage, les rencontres, les lectures de Nietzsche et de Dostoïevski, les amitiés (Roger Martin du Gard) qui nourrissent *Les Faux-Monnayeurs*, montrent les relations entre la genèse de ce « premier » roman élaboré de juin 1919 à juin 1925 et les données intimes de l'histoire personnelle de l'auteur. Le roman apparaît comme l'œuvre spéculaire d'un moi en mouvement comme chez Montaigne. Pris dans une dialectique de la dissimulation et de la révélation, dans un jeu complexe et vertigineux de variations et de brouillages, les personnages peuvent être perçus comme des porte-parole de l'écrivain lui-même à l'image d'Édouard, double ambigu de l'auteur. Le *Journal des Faux-Monnayeurs*, commencé le 17 juin 1919, plus de deux ans avant la rédaction du roman, n'est pas seulement un guide de lecture du roman ; journal intime du romancier qui inscrit les états d'âme, il révèle la confusion entre le vrai moi et le moi fictif, entre la voix de l'auteur et celle d'Édouard. Hésitant entre l'allusion et la transposition, *Les Faux-Monnayeurs* cherche à réconcilier la littérature et le réel : « Rien de ce qui m'advient ne prend pour moi d'existence réelle, tant que je ne l'y vois pas reflété », écrit Édouard dans son Journal. Au lieu de trancher, Gide préfère multiplier les options morales, les tentations intellectuelles en prenant le parti d'un foisonnement des personnages et en cultivant dès le titre l'ambiguïté ou les contradictions. Le refus du choix de peur de s'appauvrir s'accompagne du désir d'explorer « les directions infinies de sa vie possible », selon l'expression de Thibaudet. Cette part autobiographique d'un écrivain à la fois Protée et Narcisse se traduit par les questions existentielles et par les interrogations éthiques sur les valeurs que pose le roman. La revendication de la liberté du moi trouve un équivalent sur le plan esthétique avec le désir de stylisation du réel, avec l'aspiration à fabriquer un jeu intellectuel et abstrait, celui d'une œuvre en perpétuelle construction qui s'écrit à travers un langage de la fugue.

Franck Evrard

Portrait de l'écrivain en être de dialogue : André Gide, 1869-1951

Jean-Michel Wittmann

La vie comme l'œuvre de Gide est riche en paradoxes. Chantre de la ferveur, de la disponibilité et de la joie sensuelle, il a épousé sa propre cousine pour un mariage blanc. Parangon de l'écrivain engagé aux yeux de la génération suivante grâce à ses témoignages sur l'Afrique coloniale et la société soviétique, il ne laisse pas, tout au long de sa carrière, de rester fidèle à un certain héritage mallarméen, au refus de « l'universel reportage »¹, à la plus haute idée de l'art. Écrivain jugé « immoraliste » à la lumière d'œuvres scandaleuses, il se révèle plus qu'aucun autre soucieux de respecter une morale dans l'exercice de son activité littéraire, ne cessant de redéfinir et d'affirmer, à l'intérieur même de ses livres, les règles qui commandent ce qu'il est permis de faire et d'écrire sans galvauder un art qu'il plaça toujours au sommet de son échelle de valeurs. De même, s'il accède à la notoriété par son œuvre romanesque, il veut voir dans *Les Faux-Monnayeurs* son seul et unique roman. Aussi bien ce dernier reflète-t-il encore les parti-pris esthétiques d'une fin de siècle marquée en France par une crise du genre², en se donnant pour la quête du roman pur, débarrassé de l'accidentel et de l'anecdotique, en même temps qu'il témoigne d'une sensibilité nouvelle à la vie sociale, voire politique, et complète à sa manière *Corydon*, le plaidoyer gidien en faveur de la pédérastie. La raison en est que Gide, distinguant dans « l'inconséquence » la seule voie d'accès à la sincérité, a érigé l'ambiguïté et le dialogue en principe d'équilibre, dans son œuvre comme dans sa vie.

Le roman des origines (1869-1890)

Le 22 novembre 1869, André Gide, suivant l'apostrophe fameuse lancée à Maurice Barrès à l'occasion de la parution des *Déracinés*, est « né à Paris d'un père uzétien et d'une mère normande »³. Dans divers textes autobiographiques, il s'est plu ensuite à souligner cette double filiation qui

1. Terme par lequel Mallarmé désigne le langage commun, essentiellement utilitaire, par opposition au langage poétique.

2. Voir Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années 30*, José Corti, Paris, 1968.

3. « A propos des *Déracinés* de Maurice Barrès », in *André Gide, Essais critiques*, édition de Pierre Masson, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1999, p. 4.

le prédisposait à se développer comme un être de dialogue, voire de conflit. Plus encore que les différences entre les deux branches de sa famille, paternelle et maternelle, ce sont pourtant les similitudes qui retiennent l'attention. Même si l'aisance des Gide ne peut être comparée à la fortune des Rondeaux, les parents d'André Gide appartiennent tous deux à la bourgeoisie et leur fils pourra se consacrer à son œuvre sans avoir jamais à se soucier de gagner sa vie. Tous deux sont également protestants, issus, le père, du vieux foyer huguenot d'Uzès, où Gide put « voir encore les derniers représentants de cette génération de tuteurs de Dieu »¹, la mère, d'une famille où elle fut élevée dans le calvinisme le plus strict.

Orphelin de père alors qu'il n'avait pas encore treize ans, Gide fut surtout confronté au puritanisme et au conformisme de sa mère et de sa famille maternelle, marquées par un souci des convenances, sociales aussi bien que morales, façonné par cette double tradition bourgeoise et protestante. L'éducation protestante joua ainsi un rôle déterminant dans la formation de sa personnalité et plus encore dans l'affirmation, précoce, de sa vocation littéraire, la création ayant été pour lui apparemment un moyen de se libérer du carcan familial ou, plus profondément, de transformer la tension introduite par des déterminations perçues comme contradictoires en un déséquilibre assumé, présenté comme une forme paradoxale d'équilibre et d'harmonie. Favorisé par la pratique protestante de l'examen de conscience, son goût pour l'introspection entretint une forme de mal-être, où il entraînait beaucoup de nervosité. *Si le grain ne meurt* rendra compte de cette hypersensibilité, en évoquant notamment les fameux « schaudern », ces émotions décisives dans le développement de son moi. L'éducation puritaine accentua ce sentiment de déséquilibre en nourrissant un véritable complexe de culpabilité, cristallisé autour des « mauvaises habitudes » qui valurent à l'enfant, à l'âge de dix ans, d'être exclu pour quelques mois de l'École alsacienne. Dans ce contexte, le décès de son père, en 1880, engendra crises d'angoisse et crises de nerfs. *Les Faux-Monnayeurs* en porteront encore la trace, notamment à travers le personnage de Boris, tourmenté par un sentiment de culpabilité lié à la mort de son père et à sa pratique de l'onanisme. En suscitant l'inhibition du moi, les contraintes apportées par cette éducation expliquent l'obsédant souci de la sincérité — opposée précisément à la « fausse-monnaie », sentimentale ou artistique —, qui traverse l'œuvre entier de Gide, des fictions aux écrits autobiographiques en passant par les grands témoignages sur le Congo et sur l'U.R.S.S.

Si la figure maternelle et l'absence prématurée du père dominant ce « roman familial » de Gide, une troisième personne, sa cousine Madeleine, occupe, dès son enfance, une place centrale dans sa vie. Nièce de sa mère dont elle assumera à la mort l'héritage moral et spirituel, Madeleine Rondeaux permit d'abord à Gide de découvrir, en décembre 1882, un

1. « Si le grain ne meurt », in *André Gide, Souvenirs et Voyages*, édition de Pierre Masson avec la collaboration de Martine Sagaert et Daniel Durosay, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2001, p. 106.

« nouvel orient à [sa] vie »¹. Confronté à la révélation de l'inconduite de sa tante et du désarroi de sa cousine, il forme alors le vœu d'épouser plus tard cette dernière. Ce projet d'union reste pourtant essentiellement narcissique, Madeleine lui apparaissant littéralement comme l'âme sœur. Cet amour pour une femme semblable sur bien des points à sa propre mère pérennise d'une certaine manière les données de l'enfance, fondatrices des conflits gidiens. L'angoisse de culpabilité éprouvée par Gide enfant se prolonge dans celle de l'adolescent et du jeune homme, qui entend offrir à Madeleine la seule partie pure de lui-même — préfigurant encore Boris et son sentiment d'impureté face à Bronja —, et veut voir dans la dissociation de l'affectivité et de l'élan sexuel une caractéristique de son moi. Dans le même temps, il affirme vouloir devenir écrivain et lie de manière indissociable sa vocation littéraire et le vœu d'épouser Madeleine. Expression des conflits intimes de Gide à ce moment, fruit de ses lectures de jeunesse, *Les Cahiers d'André Walter*, mûris dès les années 1880 et parus en janvier 1891, ont d'abord pour but de convaincre la jeune fille de l'épouser.

Symboliste et « pseudo-quelque chose » (1891-1899)

Le début des années 1890 marque l'apparition de Gide sur la scène littéraire. Cheveux longs et regard vague, tel que l'a portraituré Jacques-Émile Blanche, il pose à l'artiste et fait coïncider son image avec celle du représentant prometteur de la littérature idéaliste qu'il est devenu en publiant ses *Cahiers d'André Walter*. À la fois journal intime, anthologie, poème, carnet de lectures, ces *Cahiers* que Gide désavouera plus tard ne lui valent pourtant pas le succès escompté. Cet échec public est également personnel, puisqu'à leur parution, Madeleine fait savoir son refus de l'épouser. Les *Cahiers d'André Walter* valent en revanche à leur jeune auteur des critiques flatteuses de la part d'écrivains et de critiques aussi importants que Maeterlinck ou Remy de Gourmont. Introduit par Maurice Barrès, le « Prince de la Jeunesse », dans le salon de Mallarmé, le jeune Gide reçoit billets et encouragements de Huysmans ou de Bourget, de Régnier ou de Maeterlinck. En ce début de l'année 1891, il découvre la poésie de Mallarmé et déclare à son ami Paul Valéry, lui aussi débutant, vouloir devenir le romancier du symbolisme², mouvement dont les options esthétiques s'accordent parfaitement au mysticisme de sa jeunesse et de son amour pour Madeleine. Bien vite, il concède néanmoins au même Paul Valéry qu'il sera toujours un « pseudo-quelque chose », un « déserteur »³. Durant la première moitié des années 1890, à une période où Gide étend son réseau de relations littéraires et s'efforce de tirer les conclusions du refus de Madeleine, son œuvre apparaît ainsi marquée par une influence symboliste

1. Voir *Si le grain ne meurt*, op. cit., I^{re} partie, chapitre V, p. 158-161.

2. Voir Gide à Valéry, 26 janvier 1891, *Correspondance 1890-1942*, Gallimard, Paris, 1955, p. 46.

3. Voir Gide à Valéry, [début d'août 1891], *Correspondance 1890-1942*, op. cit., p. 118.

qui s'exerce aussi bien « par action » que « par réaction »¹. Après avoir donné *Le Traité du Narcisse*, traité d'esthétique d'une tonalité mallarméenne, il publie en 1893 *Le Voyage d'Urien*, œuvre ironique qui subvertit insidieusement le projet de devenir le romancier du symbolisme.

Cependant, même s'il est accaparé par la seule vie littéraire, les événements de la vie réelle vont se charger de favoriser cette prise de distance et la découverte de son originalité. Convoqué fin novembre 1892 pour son service militaire, il a été renvoyé dans ses foyers parce qu'on le découvre souffrant d'une atteinte pulmonaire. Son état de santé le conduit à partir pour l'Afrique du Nord, à l'automne 1893. Liée à l'apprentissage de la joie sensuelle et du plaisir sexuel, la découverte de ce pays sera une expérience décisive. Le jeune esthète ne vivant que dans les livres et pour les livres y découvre la disponibilité et la ferveur, cependant que le puritain connaît le plaisir dans les bras de jeunes garçons qui ignorent le sentiment du péché. De cette expérience, il tire deux œuvres différentes et cependant complémentaires, *Paludes* (1895) et *Les Nourritures terrestres* (1897). Dans le premier, Gide fait la satire des salons littéraires et de l'écrivain — très « fin de siècle », affublé des principaux stéréotypes de l'esthète décadent — qui « écrit *Paludes* » et ne parle que de ce projet. Quant aux *Nourritures terrestres* (1897), succession de récits poétiques et de passages proprement lyriques, elles introduisent des thèmes gidiens majeurs, la ferveur et la disponibilité. Gide tout entier est dans ses deux livres, où l'enthousiasme et l'ironie s'équilibrent, dans l'affirmation d'une liberté et d'une *inquiétude* essentielle qui l'empêchent de s'enfermer dans une idée et de se figer en une « posture » unique.

Il saurait d'autant moins rester l'esthète tourmenté et l'écrivain symboliste des *Cahiers d'André Walter*, que les données de son existence familiale se modifient au même moment. Le 31 mai 1895, sa mère meurt et une quinzaine de jours plus tard, il se fiance avec Madeleine. En épousant celle-ci trois mois plus tard, Gide prolonge néanmoins dans son existence d'adulte le conflit ou le dialogue avec la mère et ses valeurs. Suivant des modalités que *L'Immoraliste* transposera dans la fiction, leur voyage de noces, qui conduit les jeunes époux de Suisse en Afrique du Nord en passant par l'Italie, accusera l'écartèlement du jeune homme, partagé entre l'amour spirituel pour Madeleine et un élan sexuel qui se fixe sur d'autres objets.

À la fin des années 1890, *Le Prométhée mal enchaîné* (1899), ironique et énigmatique petit récit qui sera plus tard désigné comme une *sotie*, comme *Paludes* et *Les Caves du Vatican*, et *L'Immoraliste* (1901) poursuivent ce processus de libération personnelle et d'affirmation de soi par l'écriture, même si l'écrivain, pour suggérer entre les lignes sa vraie nature, ne se livre alors jamais à des révélations explicites.

1. Voir « De l'influence en littérature », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 403-417.

La maturité inquiète (1900-1916)

Au début du XX^e siècle, Gide n'a plus à se soucier d'être proche d'une école ou d'un mouvement. Sans connaître à proprement parler la célébrité, il est, parmi ses pairs, un écrivain reconnu et il occupe une place de choix sur l'échiquier littéraire français des années qui précèdent la Grande Guerre. L'autorité de Gide lui vient alors non pas seulement de ses œuvres romanesques, mais encore de ses activités annexes, dans lesquelles il obéit aux mêmes principes auxquels il se soumet implicitement en tant que créateur. S'il fait lui-même œuvre de dramaturge, publiant notamment *Saül* en 1904, il témoigne plus généralement d'un intérêt pour le théâtre et les problèmes de la scène. En 1908, il fonde avec Jacques Copeau, Jean Schlumberger et Henri Ghéon, plus tard rejoint par Jacques Rivière, la *Nouvelle Revue Française*, qui va devenir le foyer d'un authentique renouvellement des lettres françaises. Aux « Décades de Pontigny », réunions d'écrivains et d'intellectuels sur le principe du séminaire de réflexion, dont la première a lieu en 1910, le groupe de la N.R.F. restera fidèle. Aussi soucieux d'indépendance qu'il puisse rester, Gide occupe donc bien une place centrale au sein d'une constellation littéraire dont l'autorité intellectuelle s'exerce sur toutes les lettres françaises.

Au fur et à mesure qu'il approche de la quarantaine, il se sent néanmoins vieillir. Son Journal témoigne alors d'un certain désarroi et d'une indécision sur la voie à suivre désormais. *Les Caves du Vatican* (1914), qui tournent joyeusement en ridicule toutes les formes de conformisme et de dogmatisme, traduisent l'exigence d'une sincérité et d'une liberté sans limites. Cette troisième partie, dont l'épisode le plus marquant est constitué par le crime gratuit commis par Lafcadio, n'en préfigure pas moins l'impasse à laquelle arrive Gide, en suggérant la vanité d'une liberté ainsi érigée en absolu.

Ce désarroi prend la forme d'un véritable crise spirituelle, sinon religieuse, à la fin de la guerre. Alors qu'autour de lui, nombreux sont les écrivains qui se convertissent au catholicisme, Gide se pose douloureusement la question de la foi, à tel point que l'on évoque alors volontiers la possibilité de sa conversion. Cette crise personnelle, de plus, est aussi celle d'un couple et d'un *modus vivendi*. Déjà, *La Porte étroite* (1909) partait d'un substrat autobiographique pour condamner implicitement le personnage d'Alissa, nouvel épigone de Madeleine, tout en manifestant à travers elle la tentation d'un absolu. En 1916, Madeleine apprend par hasard les mœurs de son mari. La voie que choisit Gide, celle même qu'il suivait déjà sans en prendre pleinement conscience, est alors de persévérer dans une recherche visant à accorder la morale à sa nature. En exaspérant la crise, il va se donner les moyens d'en sortir.

L'affirmation scandaleuse de soi (1917-1926)

À partir du printemps 1917, la passion amoureuse éprouvée pour un jeune homme, Marc Allégret, va faire éclater les cadres anciens de son existence. Gide, qui a favorisé l'épanouissement de l'adolescent, pense renouer avec l'idéal de la pédérastie pratiquée par les Grecs. Il trouve aussi dans cet amour partagé le moyen de réconcilier son cœur et ses sens. Cette liaison précipite cependant la crise conjugale, puisqu'au retour d'un voyage effectué avec Marc en Angleterre, en 1918, Gide découvre que Madeleine, désespérée, a brûlé toutes les lettres qu'il lui avait écrites jusqu'alors. Désormais, il peut s'efforcer de « devenir ce qu'il est », loin de Madeleine qui se retranche dans une réserve par rapport à sa vie comme à son œuvre. Cette affirmation de soi le conduit à devenir avec une autre femme le père d'une petite fille, en 1923, sans que se relâche le lien avec Marc, avec lequel il effectue un long voyage au Congo en 1925-26.

Comme toujours chez Gide, ce processus d'affirmation de soi est à la fois reflété et favorisé par ses œuvres. *La Symphonie pastorale* elle-même (1919), appelée à devenir l'un de ses récits les plus connus, en partie grâce à l'adaptation cinématographique, quelque peu académique, réalisée par Jean Delannoy en 1946, est nourrie par l'expérience d'un amour conçu comme la formation d'un jeune être par son aîné. Il faut néanmoins attendre quelques années pour que trois œuvres traduisent l'évolution déterminée par cette expérience décisive. Entre 1924 et 1926, il donne successivement *Corydon*, essai destiné à célébrer l'idéal de la pédérastie, *Les Faux-Monnayeurs*, véritable somme qui fait le bilan de son évolution et de toutes ses expériences antérieures, enfin *Si le grain ne meurt*, son autobiographie, dont la seconde partie ne cache rien de son homosexualité. Roman pur, réflexif au sens que l'on donne au terme à propos de la poésie mallarméenne, *Les Faux-Monnayeurs*, à travers la relation nouée entre Édouard et Olivier, prolongent dans le même temps *Corydon* et font écho à la relation amoureuse qui unit Gide à Marc Allégret. Quant aux différents personnages, ils incarnent différents possibles de l'auteur, tout en figurant son propre itinéraire spirituel.

Ces publications sont de nature à renforcer l'aura vaguement empreinte de scandale qui flotte autour de la personne de Gide et de son œuvre. Aux lendemains de la guerre, l'écrivain a en effet touché un public plus vaste et ses livres, par leur quête de sincérité, par l'élan vital et l'exigence de liberté dont elles témoignent, répondent aux attentes du plus grand nombre. Cette reconnaissance du grand public complète celle du monde littéraire et intellectuel, qui le considère comme un maître et l'un des plus grands écrivains vivants. Cette célébrité lui vaut des attaques qui de fait la renforcent, comme celles d'Henri Béraud puis d'Henri Massis, au début des années 1920. Ce dernier, en particulier, reproche à Gide de saper les fondements de la morale et de la société. Considéré comme le chef de file de la puissante N.R.F., Gide joue alors pleinement le rôle d'« inquiet » qu'il s'est fixé à différentes reprises dans son Journal, en même temps qu'il

s'affirme comme le « contemporain capital », suivant une formule (1922) d'André Rouveyre qui fera date. La parution des *Faux-Monnayeurs* et de l'intrépide confession de *Si le grain ne meurt* est évidemment vouée à accuser ces deux facettes publiques de l'écrivain.

Le « contemporain capital » (1927-1951)

Après la publication de ces trois œuvres, Gide peut avoir l'impression d'avoir délivré l'essentiel de son message et de s'être réalisé. Ce n'est évidemment pas à dire que dans le quart de siècle qui lui reste à vivre, il va se taire : ce sera le temps des prises de position publique et d'un engagement parfois mal compris, le temps des honneurs également, pour un écrivain qui s'affirme plus que jamais comme le « contemporain capital ». Aussi bien — *Thésée* mis à part —, les grandes œuvres fictionnelles sont derrière lui, le Journal reprend une importance majeure, cependant qu'un autre type d'écriture passe au premier plan, celui des souvenirs proprement dits ou des chroniques et témoignages inspirés par ses voyages.

Si Gide avait entrepris son long voyage au Congo dans un état d'esprit que résumerait bien le mot clef des *Nourritures terrestres*, la disponibilité, ce qu'il découvre là-bas l'amène à témoigner contre le système colonial. À la suite de ce voyage, il écrit lettres et rapports dans le but de faire évoluer la situation et de dénoncer certains abus. Il publie en 1927 un *Voyage au Congo* dont l'intérêt n'est pas seulement documentaire, bientôt suivi par un *Retour du Tchad* (1928).

Au début des années 1930, cette volonté de s'engager prend une forme politique, puisque Gide affirma une sympathie grandissante pour le communisme. Invité par l'U.R.S.S. de Staline, où il est reçu avec les honneurs, il effectue durant l'été 1936 un séjour dont il rapporte un témoignage, *Retour de l'U.R.S.S.* (1936), dans lequel il fait part des réserves et des inquiétudes suscitées par cette confrontation avec la réalité soviétique. Ce livre, bientôt suivi d'un complément, *Retouches à mon Retour de l'U.R.S.S.* (1937), lui vaut des attaques violentes et marque sa rupture avec le communisme. Alors qu'il avait voulu voir dans le communisme un renouvellement du message d'affranchissement qu'il distinguait déjà dans l'évangile, il est frappé par l'embrigadement des esprits, la menace qui pèse sur les artistes et l'absence de liberté dans la société soviétique, bref, par tout ce qui est en contradiction avec ses exigences de sincérité et d'épanouissement de soi hors de toute entrave. L'engagement de Gide, et c'est la source d'un malentendu douloureux dans le contexte de l'époque, ne procède pas d'une conviction idéologique : il se confond en réalité avec le combat — essentiellement individualiste, donc bourgeois, dans une perspective marxiste — pour maintenir haut ces exigences formulées dès la fin du siècle précédent dans ses *Nourritures Terrestres*. Désormais, c'est en humaniste qu'il va observer et écrire.