

**Wittmann (Jean-Michel), « L'autoportrait comme art de l'oblique : Gide face à ses modèles (Dostoïevski, Stendhal) », in S. Lascaux et Y. Ouallet (dir.), *Autoportrait et altérité*, actes du colloque du Havre de février 2009, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p. 23-31.**

Le projet de *Si le grain ne meurt*, l'autobiographie de Gide, remonte à la fin des années 1890. Une première publication, strictement confidentielle, eut lieu en deux volumes parus à plusieurs mois d'intervalle, en mai 1920 et en décembre 1921. C'est seulement en octobre 1926 que Gallimard mit en vente une version commerciale, imprimée pourtant dès 1924. Les réticences de l'écrivain à livrer au public son autobiographie tenaient évidemment au fait qu'il devait y révéler son homosexualité, sans prétendre s'en excuser, mais au contraire, avec la volonté de présenter son inclination sexuelle comme parfaitement naturelle. La très lente maturation du projet, en revanche, a des causes plus complexes.

Certes, Gide n'a cessé de s'interroger sur la façon dont il devait raconter ses premières expériences sexuelles, au fil d'une évolution qui devait transformer un projet conçu d'abord comme une confession – au sens presque religieux du terme – en un plaidoyer en faveur de l'homosexualité. Mais plus généralement, l'écrivain a pris conscience, en préparant son autobiographie, de la difficulté d'atteindre à la vérité dans le genre particulier des mémoires. Le moi qui est l'enjeu de l'écriture autobiographique lui apparaît, littéralement, innommable, pour deux raisons au moins. La première tient à l'histoire personnelle de Gide : en révélant crûment la vraie nature de ses inclinations sexuelle, il pense s'exposer à l'opprobre, à l'image de son ami Oscar Wilde, condamné aux travaux forcés. La seconde est d'ordre général : comment l'écrivain, à l'époque de Freud, peut-il rendre compte d'un moi dont il n'aperçoit au mieux que la surface trompeuse ? Cette réflexion est inscrite, comme en filigrane, dans la trame même de *Si le grain ne meurt*. Qu'il s'agisse de révéler sans le galvauder le secret intime d'une vie, d'un sujet ou d'un couple, ou encore, plus généralement, de fixer par l'écriture un moi essentiellement insaisissable, il en arrive toujours au même constat : l'autobiographie doit nécessairement être pratiquée comme un art de l'oblique, sauf à manquer son but.

Appliqué à la lettre, ce constat aurait dû engager Gide à se détourner du genre autobiographique, ou plutôt à le contourner. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* et dans *Si le grain ne meurt*, il proclame au demeurant la supériorité du roman sur l'autobiographie pour dire la vérité intime du sujet<sup>1</sup>. Mais s'il a endossé le masque de personnages fictionnels pour révéler les diverses facettes de sa personnalité, dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'écriture de son roman ne remet pas en question la valeur propre de l'entreprise autobiographique. Cette stratégie de contournement du genre autobiographique, Gide l'a mise en pratique, non pas dans ce roman dont le projet, ancien, trouve naturellement sa place à côté de celui des mémoires, mais plutôt dans les essais critiques publiés au début des années 1920, à une époque où il est tout entier préoccupé par les problèmes de l'écriture autobiographique. Non seulement il s'y raconte et fait son autoportrait dans un genre – la critique littéraire – clairement situé en dehors du domaine des écritures de l'intime, mais encore il le fait sous couvert d'étudier Stendhal ou Dostoïevski et d'analyser le comportement de leurs personnages.

---

<sup>1</sup> André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, in *Romans et Récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, t. II, p. 529 ; *Si le grain ne meurt*, in *Souvenirs et Voyages*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 267.

À la lumière de ce que Gide a révélé ensuite dans *Si le grain ne meurt*, mais aussi dans *Et nunc manet in te*, rédigé après la mort de son épouse Madeleine et publié de manière posthume, chacun comprend qu'il a accepté de préfacer le premier roman de Stendhal, *Armance*<sup>2</sup>, en 1921, parce que ce livre lui tendait en quelque sorte un miroir. *Armance* a pour personnage principal Octave de Malivert, jeune aristocrate au comportement excentrique qui repousse, notamment, les avances de sa belle cousine. L'origine de ce comportement, que Stendhal n'a pas révélé explicitement dans son roman, tient à la singularité sexuelle d'Octave, qui est impuissant. Le miroir est donc déformant, puisque la singularité d'Octave n'est pas celle de Gide, mais cette distorsion même fonde le caractère oblique, indirect, de l'autportrait esquissé dans ce texte.

Pour la première fois, ce dernier peut donc évoquer ce qui lui paraît être le fondement même de sa personnalité ou, du moins, ce sur quoi il a bâti son équilibre personnel, au moins durant sa jeunesse : l'impossibilité supposée, pour lui, de concilier l'amour spirituel et l'élan sexuel. En postulant que « l'impuissant peut être amoureux », il lui semble que Stendhal admet « une distinction possible entre deux éléments que l'amour ordinaire réunit ». Gide constate que du même coup, « l'impuissant est capable de l'amour le plus fervent et le plus tendre ; plus fervent même que celui des amants ordinaires, précisément parce que cet amour est contrarié dans son essence même ». Et d'ajouter : « Cette dissociation, Stendhal l'a connue lui-même »<sup>3</sup>. Sous le double masque d'Octave et de Stendhal, voilà donc Gide à la fois dépeint et justifié, lui qui n'a pas renoncé à épouser sa cousine Madeleine alors même qu'il venait de prendre conscience de son homosexualité, comme il le raconte dans *Si le grain ne meurt*, qui se clôt sur l'évocation de ses fiançailles.

Cette préface permet donc à Gide d'ajouter en quelque sorte un chapitre à son autobiographie, dans la mesure où il se plaît à imaginer « Octave épousant Armance » et la jeune épouse « perplexe d'abord, puis douloureusement résignée ». Lorsqu'il précise : « je ne parle ici que de la résignation amoureuse ; mais pour nombre de femmes le renoncement à la maternité qui s'ensuit est plus cruel encore, sans doute, et plus durablement »<sup>4</sup>, il anticipe sur la confession d'*Et nunc manet in te*, complément à sa propre autobiographie, écrite après la mort de son épouse. Dans ce récit publié de manière posthume, Gide reviendra en effet explicitement sur les souffrances engendrées chez sa femme par ce mariage blanc, tout en allant plus loin encore que dans sa préface d'*Armance*, car il démystifie du même coup le principe d'une dissociation possible entre un « amour tout désincarné » et les « désirs charnels »<sup>5</sup>.

Parler de soi sous couvert d'évoquer Stendhal ou Octave de Malivert permet donc à Gide d'apporter à son propre portrait des retouches qu'il n'est pas prêt à assumer directement. Pour autant, cette stratégie du discours oblique ne s'explique pas seulement par ses réticences à révéler certains aspects de sa personnalité et de sa vie privée. Elle correspond, plus généralement, à une nécessité liée à la nature de l'entreprise autobiographique, que Gide formule indirectement dans sa préface, en soulignant la particularité d'*Armance* : « [...] l'impuissance d'Octave n'est jamais précisément dénoncée ; sous-entendue sans cesse, elle provoque chez le héros telle attitude et tels gestes qui ne sont explicables qu'en la

---

<sup>2</sup> « Préface à *Armance* » [1921], *Essais critiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 544-555.

<sup>3</sup> « Préface à *Armance* », *op. cit.*, p. 548-549.

<sup>4</sup> « Préface à *Armance* », *op. cit.*, p. 554.

<sup>5</sup> Voir *Et nunc manet in te* [1954], in *Souvenirs et Voyages*, *op. cit.*, p. 942 : Gide parle cette fois directement de ce qu'il avait laissé entrevoir dans sa « Préface à *Armance* » et des « souffrances » endurées par sa femme dans une confession qui est aussi une critique directe de ce qu'il avançait indirectement dans cette préface (« Je m'étonne aujourd'hui de cette aberration qui m'amenait à croire que, plus mon amour était éthéré, et plus il était digne d'elle – gardant cette naïveté de ne me demander jamais si la contenterait un amour tout désincarné. »)

présupposant. »<sup>6</sup> Le propre du roman de Stendhal est de comporter une part d'implicite qui évite de réduire la portée du comportement d'Octave en l'expliquant d'emblée par une cause unique et clairement identifiée. Du même coup, c'est la complexité du personnage qui se trouve préservée et partant, sa vérité psychologique.

On aura donc compris que Gide formule ainsi une loi de l'écriture de soi. Rendre compte de la vérité d'un être, révéler ce qui informe sa personnalité au plus profond de lui-même, suppose de louvoyer. Ce principe, il l'a clairement illustré dans une scène de *Si le grain ne meurt*<sup>7</sup>. Il y raconte son amitié avec Abel, un jeune homme qui possède un secret intime propre à le définir, comme André lui-même qui a décidé une fois pour toutes, à l'adolescence, de vouer à sa vie à sa cousine. Or cet ami lui expose de but en blanc son secret, qui tient à l'existence d'une sœur à laquelle il s'est entièrement dévoué. Et l'ami de montrer aussitôt les lettres de cette sœur, « de pauvres lettres éplorées, lamentables », au jeune André, qui renonce *ipso facto* à lui révéler son propre secret. Le tort d'Abel, c'est de galvauder son secret et, du même mouvement, de ruiner l'intérêt qu'il présente aux yeux de son ami. Mais la question n'est évidemment pas de paraître intéressant aux yeux d'autrui en préservant son mystère. Cette anecdote prend son sens dans le contexte plus global d'une réflexion sur le moi et sur la façon de l'écrire. Tout au long de son récit autobiographique, Gide insiste en effet sur la position où se trouve l'écrivain qui traque son propre moi, comparable à Orphée qui ne doit pas se retourner vers Eurydice, sauf à la perdre. Dès lors, l'autobiographe doit chuchoter et non crier ; suggérer, plutôt qu'affirmer ou décrire<sup>8</sup>.

La préface à *Armançe* révèle sa profondeur dans ce contexte. Comme dans *Si le grain ne meurt*, Gide, tout à la fois, y pratique l'écriture oblique et la justifie. Cette préface présente une facette de sa personnalité et de sa vie qu'il n'a pas encore révélée dans d'autres écrits à ce moment, mais, comme il le souligne indirectement, cette image contient une part de vérité précisément parce qu'il s'agit d'un éclairage oblique et parce que l'écrivain se cache derrière Stendhal ou derrière Octave de Malivert. À la première lecture, on peut être tenté d'y lire un portrait de Gide en homosexuel et en mari insuffisant ; mais en réalité, cette image même se dérobe et l'écrivain suggère finalement que l'image vaut moins pour ce qu'elle laisse voir que pour ce qu'elle laisse caché.

Prononcées deux ans plus tard, les conférences sur Dostoïevski illustrent une même démarche de confession directe assortie d'une réflexion sur l'écriture de soi, mais d'une façon plus approfondie, car il s'agit d'une série de six conférences substantielles<sup>9</sup>. Comme la préface de Stendhal, ces études sur Dostoïevski valent évidemment pour ce qu'elles disent sur ces écrivains. Mais l'intérêt porté alors par Gide au romancier russe tient aussi au fait que son œuvre lui offre un matériau privilégié pour traiter des questions nées en marge de l'écriture de *Si le grain ne meurt*. Au détour d'une de ces conférences, il n'hésite pas d'ailleurs à confier à ses auditeurs : « Dostoïevski ne m'est souvent ici qu'un prétexte pour exprimer mes propres pensées. » (637)

La ressemblance constatée avec Dostoïevski motive en profondeur sa démarche critique dans ces conférences, comme c'était le cas dans la préface à *Armançe*, un peu plus tôt. De la même façon encore, cette affinité reste pourtant tacite : il appartient au lecteur de la deviner et d'en mesurer la portée. À deux reprises, Gide insiste sur l'épilepsie de l'écrivain russe, qu'il met sur le même plan que la « folie » de Rousseau. L'un et l'autre sont définis par une « même gêne », une « même insatisfaction », une « maladie » qui les fait différents l'un et

---

<sup>6</sup> « Préface à *Armançe* », *op. cit.*, p. 546.

<sup>7</sup> Voir *Si le grain ne meurt*, *op. cit.*, p. 177-179.

<sup>8</sup> Voir Jean-Michel Wittmann, *Si le grain ne meurt d'André Gide*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2005, p. 67-72.

<sup>9</sup> *Dostoïevski [1923], Essais critiques*, *op. cit.*, p. 559-655.

l'autre du commun des hommes. Il invite à voir « dans cet état physiologique anormal, une sorte d'invitation à se révolter contre la morale et la psychologie du troupeau », mais aussi à distinguer dans ce qui peut apparaître comme « une tare » chez Luther, Nietzsche, Mahomet, Dostoïevski ou Rousseau, la marque propre du « réformateur », capable de proposer « à l'humanité de nouvelles évaluations »<sup>10</sup>. D'un même mouvement, Gide peut ainsi affirmer sa différence et en tirer les conséquences, puisque le portrait en homosexuel se double aussitôt d'un portrait en réformateur ; en d'autres termes, les conférences sur Dostoïevski dessinent en creux la figure de l'homme (l'homosexuel) et celle de l'écrivain (l'auteur de *Corydon* et de *Si le grain ne meurt*, livres destinés à bouleverser les normes morales de l'époque en présentant l'homosexualité sous un jour positif).

Il ne s'agit pourtant pas seulement de révéler à demi-mot son homosexualité en parlant d'un autre, pas plus que dans la préface à *Armance* ou dans *Si le grain ne meurt*. Dans ces conférences, Gide esquisse entre les lignes un véritable autoportrait psychologique. Pour « présenter la personne de Dostoïevski », il entend « parler des quelques événements de sa vie qui révéleront son caractère, et [...] permettront de dessiner sa figure. »<sup>11</sup> Qu'il évoque Dostoïevski ou bien ses personnages, il insiste toujours sur une même idée, celle de l'inconséquence. Il souligne ainsi « le caractère irraisonné, irrésolu et souvent presque irresponsable de ses personnages »<sup>12</sup>. Quant au comportement du romancier russe, il insiste sur le fait qu'il semble échapper à toute logique.

Ce portrait étonnant renvoie évidemment à Gide lui-même. Dans sa correspondance ou dans son *Journal*, il s'est plus à souligner sa complexité et, au minimum, sa dualité fondamentale. Ici, il se présente comme un petit garçon qui s'amuse doublé d'un pasteur protestant qui l'ennuie ; là, comme le fruit de deux régions et de deux religions<sup>13</sup>, etc. Constamment, il insiste sur le besoin d'équilibre qui le pousse tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Bref, dans tous les textes, fictionnels ou non, dans lesquels il parle directement de lui-même, il souligne son ambivalence constitutive, sa mobilité essentielle qui le pousse d'un extrême à l'autre, par souci d'équilibre comme par instinct. À un premier niveau de lecture, le portrait de Dostoïevski – ou celui de ses personnages – met donc en évidence ce trait fondamental qui permettrait de cerner la personnalité de Gide.

Pourtant, il a lui-même suggéré que cette image même n'est pas loin d'être un mirage. En insistant sur l'inconséquence des personnages de Dostoïevski – et sur sa propre inconséquence, par ricochet – Gide renvoie implicitement au débat introduit quelques années plus tôt dans ses *Caves du Vatican*. Dans cette sotie, le personnage de Julius de Baraglioul, écrivain académique, traverse une crise qui l'amène à remettre en question la psychologie classique, notamment celle de La Rochefoucauld ; l'acmé de cette crise est précisément constitué par le moment où le crime gratuit commis par Lafcadio amène Julius à imaginer « un être d'inconséquence »<sup>14</sup>. Autrement dit, cette notion même d'inconséquence, Gide l'a déjà mise en avant, quelques années plus tôt, dans le but de démystifier l'idée classique d'un moi stable, dont on pourrait saisir et définir l'essence.

Dans les conférences sur Dostoïevski, le lecteur ne doit donc pas seulement deviner la ressemblance secrète entre Gide et son modèle ; il lui faut encore prendre garde au fait que l'œuvre du romancier russe retient son attention précisément parce qu'elle lui permet de compléter et de préciser sa critique de la psychologie classique. En prenant pour exemple les

---

<sup>10</sup> Voir *Dostoïevski, op. cit.*, p. 607 et p. 644.

<sup>11</sup> *Dostoïevski, op. cit.*, p. 560.

<sup>12</sup> *Dostoïevski, op. cit.*, p. 556.

<sup>13</sup> *La Normandie et le Bas-Languedoc* [1903], in *Souvenirs et Voyages, op. cit.*, p. 1-6.

<sup>14</sup> Voir *Les Caves du Vatican* [1913], in *Romans et Récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, t. I, p. 1119 (en italiques dans le texte).

personnages de Balzac, il dénonce une psychologie typiquement française, c'est-à-dire cartésienne :

Nous nous dessinons nous-même et selon un idéal balzacien. Les inconséquences de notre nature, si tant est qu'il y en ait, nous apparaissent gênantes, ridicules. Nous les renions. Nous nous efforçons de les réduire. Chacun de nous a conscience de son unité, de sa continuité, et tout ce qui reste en nous de refoulé, d'inconscient [...], si nous ne pouvons précisément le supprimer, du moins cessons-nous d'y attacher de l'importance.<sup>15</sup>

À l'inverse, les romans de Dostoïevski s'appuient sur une psychologie des profondeurs, qui évite de se laisser prendre au piège de ce miroir aux alouettes qu'est la surface lumineuse du moi, en prenant en compte les zones d'ombre du sujet. Les analyses développées dans les conférences sur Dostoïevski prolongent l'intérêt de sa génération littéraire pour l'inconscient, confortées encore, au seuil des années 1920, par la découverte de Freud. Elles rejoignent aussi, évidemment, les réflexions de *Si le grain ne meurt*, dans lequel Gide affirme notamment : « Le motif secret de nos actes, et j'entends : des plus décisifs, nous échappe ; et non seulement dans le souvenir que nous en gardons, mais bien au moment même. »<sup>16</sup> C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre les observations sur les personnages de Dostoïevski, « toujours en formation, toujours mal dégagés de l'ombre ». Quant à la façon dont Dostoïevski choisit de « dessiner les caractères de ses personnages », elle manifeste le goût pour la « complexité » et la tendance propre à « certains romanciers étrangers » de « respecter, protéger leurs ténèbres »<sup>17</sup>.

L'autoportrait indirect esquissé par Gide dans ces conférences est donc éminemment paradoxal. À la limite, il ne s'agit que d'un anti-portrait, puisqu'il a vocation à affirmer l'impossibilité de fixer les traits de caractère d'une personne ou d'un personnage. Le portrait de Gide en Dostoïevski, ou ce qui revient au même : en *être d'inconséquences*, est un mirage, une image voilée – dans la mesure où le sujet se décrit sous le masque d'autrui – mais, aussi, tremblée, puisque l'écrivain la fait vaciller par le discours critique qu'il développe par ailleurs sur la psychologie. Mais en même temps, c'est ce caractère essentiellement critique, voire négatif, qui en fait la valeur et la vérité, en l'empêchant d'être une pure et simple illusion.

Dans ce contexte, le lecteur pourrait être porté à considérer que le discours oblique de Gide sur lui-même participe d'un jeu retors qui tromperait doublement le lecteur, d'abord en lui présentant la figure d'un autre, ensuite en brouillant les traits de cette figure même. En réalité, cette stratégie d'écriture indirecte du moi ne cherche aucunement à tromper ou à décevoir le lecteur : elle postule au contraire l'incapacité pour le sujet de se dire sans recourir à autrui. Mais autrui, c'est le lecteur au même titre que le modèle, Dostoïevski ou Stendhal. Une double médiatisation apparaît en effet nécessaire pour esquisser, voire découvrir sa propre figure.

Il n'est pas indifférent que Gide voit dans le blanc laissé par Stendhal dans le texte d'*Armance* – où le mot « impuissant » ne s'écrit jamais en toutes lettres – ce qui fait le prix de ce roman. Il insiste en effet sur le fait qu'il n'y a pas de livre « qui demande du lecteur une collaboration plus subtile »<sup>18</sup>. Ce terme même renvoie à un texte antérieur, la fameuse préface de *Paludes*, où Gide déclarait, en 1895, s'intéresser, dans son œuvre, à ce qu'il y a « mis sans le savoir, – cette part d'inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu. » Et l'écrivain d'ajouter : « Un livre est toujours une collaboration [...]. – Attendons de partout la révélation

---

<sup>15</sup> *Dostoïevski, op. cit.*, p. 600.

<sup>16</sup> *Si le grain ne meurt, op. cit.*, p. 279.

<sup>17</sup> *Dostoïevski, op. cit.*, p. 599.

<sup>18</sup> « Préface à *Armance* », *op. cit.*, p. 546.

des choses ; du public, la révélation de nos œuvres. »<sup>19</sup> Bien sûr, cette notion de collaboration s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur la lecture et sur la création littéraire. On n'aura garde pourtant d'oublier que pour le jeune Gide, écrire, c'est « représenter » ou « manifester » ; en d'autres termes, l'artiste doit rendre manifeste les vérités cachées derrière les apparences, mais en plongeant en lui-même. Cette perspective, qui est celle de l'idéalisme esthétique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, est aussi celle de Proust, qui conçoit également la création littéraire comme une traversée des apparences au terme de laquelle le sujet découvre, d'un même mouvement, la vérité du monde et sa vérité propre.

Ce lecteur appelé par Gide à collaborer avec lui est donc d'une certaine manière un accoucheur qui permet à l'œuvre d'exister, mais du même coup révèle à l'écrivain son moi profond. Ce processus, Gide l'a représenté, de façon allégorique, dans son autobiographie, notamment en évoquant les jeux de son enfance et la façon dont il s'amusait, avec son ami Lionel, à cacher des messages cryptés dans des coffrets qu'il dissimulait sous la mousse<sup>20</sup>. Cette scène souligne le rôle que doit jouer le lecteur dans le déchiffrement de l'œuvre et du sujet dont elle est la manifestation. Pour reprendre la métaphore développée dans une autre scène de *Si le grain ne meurt*, le lecteur est dans la position de l'interprète d'une partition musicale, à l'image de Rubinstein qui « ne semblait point tant présenter un morceau que le chercher, le découvrir, ou le composer à mesure, [...] dans une ardente vision intérieure, une progressive révélation dont lui-même éprouvât et ravissement et surprise. »<sup>21</sup> Rubinstein, on l'aura compris, figure à la fois l'interprète et l'auteur qui, par l'écriture, riche de sa « part d'inconscient », trace progressivement une figure jusqu'alors inconnue de lui-même.

C'est ce couple indissociable de l'écrivain et du lecteur que décrit indirectement la « préface à *Armance* », sauf que dans ce texte, le jeu est plus vertigineux encore que dans le récit autobiographique. Gide décrit le lecteur d'*Armance* qui fait advenir l'œuvre de Stendhal et le moi profond de l'auteur, mais ce faisant, c'est à lui qu'il renvoie finalement, déchiffré à son tour par le lecteur de cette préface. Le sujet lui-même est donc le centre d'un ballet où tournoient le modèle (Stendhal), le lecteur de Stendhal et son propre lecteur, et c'est finalement ce tournoiement autour du sujet qui permet d'entrevoir les traits d'une figure insoupçonnée, parce qu'elle correspond au « moi profond » et non plus au « moi social » de l'écrivain, pour reprendre la terminologie de Proust<sup>22</sup>.

Tout en reprenant les mêmes conceptions et en adoptant le même dispositif, Gide va plus loin encore dans les conférences sur Dostoïevski, qui complètent la réflexion proposée par Gide sur le rôle nécessairement joué par autrui dans l'écriture de soi. Il y formule notamment une idée qui répète l'évocation de Rubinstein, dans *Si le grain ne meurt* : « Le véritable artiste reste toujours à demi inconscient de lui-même, lorsqu'il produit. Il n'arrive à se connaître qu'à travers son œuvre, que par son œuvre, qu'après son œuvre... » Mais c'est pour revenir aussitôt à l'exemple de Dostoïevski qui, selon Gide, « ne s'est jamais cherché ; il s'est éperdument donné dans son œuvre. » : « Il s'est perdu dans chacun des personnages de ses livres ; et c'est pourquoi dans chacun d'eux on le retrouve. »<sup>23</sup> La médiation est donc nécessaire, dans la mesure où l'écriture de soi est un jeu qui se joue sur le mode du qui perd gagne. Se fondre dans autrui pour préserver sa vérité intime – pour « protéger ses ténèbres », comme il le disait ailleurs<sup>24</sup> –, tel est donc le paradoxe qui définit l'écriture de soi. Gide l'éclaire encore d'une autre manière dans une autre de ses conférences ; il insiste sur le rôle capital joué dans la vie de Dostoïevski par la (re)découverte de l'Évangile et le choix de

<sup>19</sup> Voir *Paludes, Romans. Récits et Soties.*, op. cit., p. 89.

<sup>20</sup> Voir *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 193.

<sup>21</sup> Voir *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 190.

<sup>22</sup> Voir Marcel Proust, « La méthode de Sainte-Beuve », in *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, « Folio essais » n° 68, dépôt légal 1987, p. 127.

<sup>23</sup> *Dostoïevski*, op. cit., p. 561.

<sup>24</sup> Voir *supra*, et note 17.

soumettre à l'enseignement du Christ : « la première et la plus importante conséquence de cette soumission, de ce renoncement, fut [...] de préserver la complexité de sa nature », car cette attitude « sauva l'extraordinaire richesse d'antagonismes qui combattaient en lui. » Or pour commenter cette attitude, Gide reprend une citation de l'Évangile qu'il a souvent utilisée par ailleurs ; il souligne que Dostoïevski aurait su mieux qu'aucun autre artiste « mettre en pratique cet enseignement [...] : “Qui veut sauver sa vie la perdra, mais celui qui donne sa vie (qui fait l'abandon de sa vie), celui-là la rendra vraiment vivante.” »<sup>25</sup>

C'est ce même principe qui est au cœur de sa théorie de l'influence, exposée dans une conférence<sup>26</sup> qui n'est pas loin de résumer son esthétique et son éthique. L'influence d'autrui, explique-t-il, est le plus sûr moyen d'accès à la connaissance de soi. Elle peut être considérée comme « une explication de moi-même », car elle ne « fait que me révéler quelque partie de moi inconnue à moi-même ». Accepter de subir une influence, ce n'est donc pas sacrifier son individualité, sinon en apparence. C'est, au contraire, vouloir s'affirmer et manifester « une sorte d'avidité qui est comme l'avidité D'ETRE. »<sup>27</sup> Subir volontairement l'influence d'autrui, c'est agrandir son moi en atteignant l'universel. C'est dans ce contexte que Gide souligne l'aspiration des grands hommes, plus particulièrement des grands écrivains, à « devenir le plus humain possible, – disons mieux : DEVENIR BANAL. »<sup>28</sup> Devenir banal, c'est se mettre dans la position d' « ASSUMER LE PLUS POSSIBLE D'HUMANITE »<sup>29</sup>, suivant la formule des *Nourritures terrestres* ; c'est aussi se sauver et rendre sa vie vraiment vivante en acceptant de la perdre, suivant la formule de l'Évangile citée dans la conférence sur Dostoïevski.

On voit donc qu'autrui est constamment au centre de la réflexion de Gide sur le moi et sur la façon de le révéler dans l'écriture, de différentes manières. Qu'il réfléchisse plus particulièrement sur le rôle du lecteur appelé à susciter le moi profond de l'artiste en révélant la part d'inconscient de l'œuvre ; sur le miroir qu'offre l'autre, le modèle ; sur le masque qu'il tend à l'écrivain, lui permettant de préserver et finalement de révéler sa vérité secrète ; dans tous les cas, Gide définit l'écriture de soi comme une collaboration et comme une dialectique entre le sujet et l'autre. On comprend dès lors que la formule des *Nourritures terrestres*, « AUTRUI – importance de sa vie ; lui parler... »<sup>30</sup> – dans laquelle autrui s'écrit en majuscules – n'est pas seulement une règle éthique ; elle constitue aussi la pierre angulaire d'une esthétique qui postule la nécessité de faire appel à l'autre (lecteur, modèle) pour créer une véritable œuvre d'art, offrant en retour à l'artiste la possibilité de découvrir et affirmer son moi profond.

---

<sup>25</sup> Dostoïevski, *op. cit.*, p. 577.

<sup>26</sup> Voir « De l'influence en littérature. Conférence faite à la *Libre esthétique* de Bruxelles le 29 mars 1900. », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 403-417 ; les citations qui suivent dans ce paragraphe renvoient à cet article.

<sup>27</sup> En capitales dans le texte.

<sup>28</sup> En capitales dans le texte.

<sup>29</sup> *Les Nourritures terrestres*, in *Romans et Récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, t. II, *op. cit.*, p. 355 (en capitales dans le texte).

<sup>30</sup> Il s'agit de la phrase finale du huitième et dernier livre des *Nourritures terrestres*, *op. cit.*, p. 440 (en capitales dans le texte).