

**SI LE GRAIN NE MEURT D'ANDRÉ GIDE OU LES MÉMOIRES  
D'UNE SENSIBILITÉ**

**ANDRE GIDE'S UNLESS THE SEED DIES OR THE MEMOIRS OF A  
SENSITIVITY**

**SI LA SEMILLA NO MUERE DE ANDRÉ GIDE O LAS MEMORIAS  
DE UNA SENSIBILIDAD**

**Diana-Adriana LEFTER<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Le présent article propose une analyse des éléments qui définissent l'identité d'André Gide – écrivain, narrateur, personnage – tels qu'ils apparaissent dans Si le grain ne meurt. Il s'agit d'une démarche articulée en deux temps : la première partie du travail s'occupe de la définition de ce roman comme écrit autofictionnel, en partant des définitions canoniques du genre et des témoignages que Gide lui-même apporte dans son Journal. Ayant conclu, à la fin de la première partie, que Si le grain ne meurt est une autofiction passée par le philtre sensoriel de l'auteur, nous dédions la deuxième partie du travail à l'analyse de ce que nous appelons «les jalons» de ce récit : le plaisir, les images figées et la conscience d'une seconde réalité. En passant en revue tous ces éléments que nous considérons incontournables dans le trajet de la vie d'André Gide, nous concluons que Si le grain ne meurt n'est pas une chronique de famille, mais l'histoire de la découverte sensorielle du plaisir et de l'affirmation d'une identité.*

*Mots clés : identité, image, plaisir, autofiction*

**Abstract**

*Our paper proposes an analysis of the elements that define André Gide's identity – as a writer, narrator and character – in the form in which they are presented in "Unless the seed dies".*

*The endeavour is structured in two parts : the first part of the paper deals with the definition of this novel as an "autofictional writing", starting from the canonical definitions of the genre and from the confessions that Gide himself formulates in "Journal". Reaching the end of the first part, i.e. reaching the conclusion that "Unless the seed dies" is an autofiction strained through the author's sensory filter, we dedicated the second part of the paper to the analysis of those elements which we consider "the milestones" of a story: pleasure, still images and the faith in a second reality. Reviewing all these elements that we consider unavoidable in André Gide's life, we conclude that "Unless the seed dies" is not a family chronicle, but rather a history of the discovery of sensory pleasure and a history of identity affirmation as well.*

*Keywords : identity, image, pleasure, autofiction.*

**Resumen**

*Nuestra ponencia propone un análisis de los elementos que definen la identidad de André Gide – el escritor, el narrador y el personaje – tal como estos aparecen en "Si la*

---

<sup>1</sup> [diana\\_lefter@hotmail.com](mailto:diana_lefter@hotmail.com), Faculté des Lettres, Université de Pitesti, Roumanie

*semilla no muere*”. Es un propósito articulado en dos vertientes a seguir: la primera parte del trabajo abarca la definición de esta novela como “escritura autoficcional”, empezando con las definiciones canónicas del género y las confesiones que el mismo Gide hace en su “Diario”. Llegando, al final de la primera parte, a la conclusión que “Si la semilla no muere” es una autoficción que pasa por el filtro sensorial del autor, dedicamos la segunda parte de la presente ponencia a aquellos elementos que denominamos “jalones” de la narración: el placer, las imágenes fijas y la fe en una realidad segunda. Revistando todos estos elementos que consideramos como imprescindibles en la vida de André Gide, concluimos que “Si la semilla no muere” no es una crónica de familia sino la historia de un descubrimiento sensorial del placer y también la historia de la afirmación de una identidad.

Palabras clave: identidad, imagen, placer, autoficción

*Si le grain ne meurt* est l’une des œuvres de la maturité gidienne, écrit par lequel Gide avoue vouloir se dire, se raconter, rendre compte de ses choix et de ses tourments par le moyen presque détourné d’un roman. Beaucoup, et nous avec eux, se sont posé la question : s’agit-il d’une œuvre biographique, fictionnelle, ou bien d’un texte qui se situe à l’intersection des deux ? André Gide auteur, écrivain, André Gide narrateur, André Gide personnage : voilà d’emblée une coïncidence qui pourrait créer confusion : y-a-t-il identité ou différence entre toutes ces instances ? C’est le sujet que nous voulons traiter dans notre texte.

Il s’agit d’une démarche articulée en deux temps : tout d’abord, nous allons interroger le contexte où cette œuvre apparaît et les témoignages sur la préoccupation ou bien la réticence de Gide devant l’aveu public ; ensuite nous allons observer, dans le texte de *Si le grain ne meurt* quel est le fil qui régit le récit d’une vie – réelle, fictive ou fictionnalisée – et quels sont les éléments qui la définissent.

### **Autobiographie, fiction ou autofiction ?**

Pour Philippe Gasparini, l’autobiographie est «un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style »<sup>1</sup>. Dans le contexte de l’œuvre de Gide, *Si le grain ne meurt* apparaît comme une œuvre de maturité, apparue à un moment de crise et d’épanouissement dans la vie et dans la carrière de l’auteur, un moment où il choisit de raconter une partie de sa vie telle qu’il voudrait qu’elle soit connue. Certes, André Gide avait tenu et tenait encore, de manière pourtant fragmentaire et

---

<sup>1</sup> Gasparini, Philippe, *De quoi l’autofiction est-elle le nom ?*, Conférence prononcée à l’Université de Lausanne, le 9 octobre 2009, <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>, consulté le 10 septembre 2011.

inégale, un *Journal*. Néanmoins, cette œuvre qui revêt la forme romanesque vient combler un vide et apaiser un souci : raconter des moments éludés dans le *Journal*, d'une part, et offrir au public une image «soignée» par l'auteur lui-même, d'une manière dans laquelle le *Journal* n'aurait pas pu le faire. Le *Journal*, d'ailleurs, offre le témoignage de cette préoccupation de Gide pour l'image de soi, une préoccupation qui se fait de plus en plus évidente<sup>1</sup>, et aussi il vient expliquer sa propre incomplétude<sup>2</sup> : étant le résultat d'un travail inconstant et lacunaire, le *Journal* doit nécessairement être complété par un autre écrit – et cet écrit est *Si le grain ne meurt* - qui en comble les trous.

*Si le grain ne meurt* débute par une double confession : celle de l'épisode des «mauvaises habitudes»<sup>3</sup> et celle de la décision de faire ce récit de sa vie :

*Je sais de reste le tort que je me faisais en racontant ceci et ce qui va suivre ; je pressens le parti qu'on en pourra tirer contre moi. Mais mon récit m'a raison d'être que véridique. Mettons que c'est par pénitence que je l'écris.*<sup>4</sup>

Nous assistons à une déclaration de sincérité et à l'instauration d'un *pacte de vérité* entre l'auteur et le narrateur-Gide, dans ses années de maturité et ses possibles lecteurs/récepteurs. Cette déclaration est régie par les trois termes-clés de cet aveu : *raconter*, qui place les événements dans le passé et annonce un point de vue rétrospectif ; *véridique*, qui annonce l'intention du narrateur d'être fidèle à la vérité de sa vie et d'en présenter une vision personnelle et partielle peut-être mais sûrement sincère, et *pénitence*, qui préfigure la double portée de l'acte d'écrire : Tout d'abord la

---

<sup>1</sup> Le 5 octobre 1920 André Gide note dans son *Journal* : *Le 6, jour de mon départ pour Cuverville, R.M. du Gard vient dès 9 heures et demie à la villa. Il me rapporte Si le grain ne meurt, dont l'avant-veille je lui avais apporté un exemplaire. Il me fait part de sa déception profonde : j'ai escamoté mon sujet ; crainte, pudeur, souci du public, je n'ai rien osé dire de vraiment intime ni réussi qu'à soulever des interrogations...* (Gide, André, *Journal* in *Œuvres complètes*, Cahier 27, NRF Gallimard, Paris, 1933 page 503).

Puis, le 14 juillet 1921, Gide notait dans son *Journal*: *Achévé le troisième chapitre de la seconde partie de Si le grain ne meurt...*, *c'est-à-dire tout ce que je compte donner à imprimer maintenant. Je doute si le pourrai pousser plus loin la rédaction de ces Mémoires. Et pourtant quel intérêt n'y aurait-il pas !* (*Idem.*, page 521).

<sup>2</sup> Le 13 février 1924, Gide écrit : *Si plus tard on publie mon journal, je crains qu'il ne donne de moi une idée assez fautive. Je ne l'ai point tenu durant les longues périodes d'équilibre, de sante, de bonheur ; mais bien durant ces périodes de dépression, ou j'avais besoin de lui pour me ressaisir, et où je me montre pitoyable.* (*Idem.*, pages 453-454).

<sup>3</sup> Gide, André, *Si le grain ne meurt*, Gallimard, Paris, 1929, page 10.

<sup>4</sup> *Idem.*, page 10.

mise en parole d'une vie signifie revivre, à la même intensité, les épisodes qui ont marqué l'enfance et la jeunesse ; ensuite, l'écriture est une forme de confession publique, équivalente, si l'on veut, à la confession religieuse : avoir la force de dire ce qu'il a fait et surtout ce qu'il a senti équivaut, pour Gide, à un acte de dépassement des limites, des tabous et aussi une forme d'excuse devant ceux qui auraient pu ne pas le comprendre, l'excuser, le pardonner.

Nous avons parlé tout à l'heure d'un *pacte de vérité*, par lequel nous entendons l'engagement de l'auteur d'être sincère devant ses lecteurs et de ne pas modifier de manière volontaire la vérité de ses souvenirs. Ce n'est donc pas un *pacte autobiographique* dans le sens que Philippe Lejeune<sup>1</sup> attache à ce syntagme, à savoir «l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie de sa vie) dans un esprit de vérité.»<sup>2</sup> Deux sont les éléments qui nous conduisent à proposer le concept de pacte de vérité comme propre à ce récit et non pas celui de pacte autobiographique : tout d'abord, il ne s'agit pas d'un récit fait toujours à partir de souvenirs directs, mais parfois à partir des récits que les autres font des événements vécus par André ; ensuite, le pacte autobiographique s'oppose au *pacte de fiction*, où «quelqu'un [...] vous propose un roman (même s'il est inspiré de sa vie) et ne vous demande pas de croire ce qu'il raconte : mais simplement de jouer y croire.»<sup>3</sup> Or, par l'expression de la véridicité des souvenirs et de la pénitence faite ouvertement par Gide au début de son récit, tout pacte de fiction est exclu : le lecteur n'est pas tenu à faire part d'un jeu de la feintise, mais à participer à un aveu public.

On peut sans doute questionner la sincérité de Gide qui déclare ouvertement, au début du récit, sa décision de véridicité. La personnalité duale et histrionique de Gide pourrait bien affecter le véridique, auquel Gide pourrait bien ne pas croire jusqu'au fond. Mais encore, là où la sincérité n'est pas feinte, la sincérité pourrait être affectée par le flux du souvenir, qui n'est pas toujours direct, provenant parfois d'une source seconde. Un exemple illustratif pour le fonctionnement de ce souvenir de «second degré»

---

<sup>1</sup> Certes, les traces des éléments biographiques sont repérables non pas seulement dans les écrits avoués comme biographiques ou autobiographiques, mais, aussi, dans la plupart de la création fictionnelle de Gide. Dans ce cas, Lejeune parle du *pacte fantasmatique*, qui signifie que le lecteur devrait «lire les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de la «nature humaine», mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu». (Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, page 44).

<sup>2</sup> Lejeune, Philippe, *Qu'est-ce que le pacte autobiographique?*, [www.autopacte.org/pacte\\_autobiographique.html](http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html). Consulté le 15 septembre 2011.

<sup>3</sup> *Idem*.

est le récit du séjour à Uzès, que le narrateur raconte suite au récit que sa mère lui en a fait :

*Ma mère me l'a souvent raconté par la suite, et son récit aide mon souvenir. Cela se passait à Uzès.<sup>1</sup>*

La question de la sincérité revient d'ailleurs à plusieurs reprises le long du récit et il faudrait établir à ce point s'il s'agit de la sincérité du récit ou bien de la sincérité des souvenirs qui en font la matière. La première partie de *Si le grain ne meurt* est clôturée par ce témoignage :

*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 le plus près la vérité dans le roman.<sup>2</sup>*

Il s'ensuit logiquement que ces Mémoires, également, ne répondent pas à l'impératif de la complète sincérité, mais ce résultat est-il le fruit d'un projet d'occulter la vérité ou bien le résultat naturel d'un processus forcément sélectif de la mémoire ? Selon nous, *Si le grain ne meurt* est bien fruit de la sincérité mais aussi de l'oubli ou de la mémoire partielle. Le résultat est donc un récit à éclairage inégal, qui va privilégier, comme nous allons le voir par la suite, les éléments - personnages, situations, événements, sensations – qui ont marqué le devenir d'une personne/personnage : André Gide.

Revenons à la classification, à la catégorie dans laquelle nous pourrions intégrer *Si le grain ne meurt*. Fiction ? Certainement non, parce que l'auteur lui-même avoue, dans le co-texte qu'est le *Journal* et au début même de *Si le grain...* sa décision de raconter sa vie dans ce récit. Autobiographie alors ? Nous manifestons des réserves à l'affirmer nettement, puisque les événements racontés viennent souvent des souvenirs «de second degré», donc nécessairement passés par un philtre ou même faussés. Ce serait plutôt, selon nous, une autofiction, dans le sens canonique instauré par Philippe Lejeune et auquel s'associe Serge Dubrovski<sup>3</sup> :

---

<sup>1</sup> Gide, André, *Si le grain ne meurt*, NRF, Paris, 1929, page 11

<sup>2</sup> *Idem.*, page 285.

<sup>3</sup> Il y a aussi une autre définition de l'*autofiction*, celle proposée par Vincent Colonna, mais à laquelle nous ne nous associons pas : *La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation soit totale il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes.* (Colonna, Vincent, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en*

*Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.*<sup>1</sup>

*L'autofiction c'est la fiction que j'ai décidée, en tant qu'écrivain, de donner de moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.*<sup>2</sup>

Et aussi :

*Dans l'autofiction, on peut découper son histoire en prenant les phases tout à fait différentes et en lui donnant une intensité narrative d'un type très différent, qui est l'intensité romanesque.*<sup>3</sup>

Or, comme nous allons le monter dans la deuxième partie du présent article, celui-ci est justement le travail que fait Gide, la démarche qu'il adopte dans la modalité de faire son récit : les moments ne sont pas présentés dans une suite chronologique mais plutôt affective, les points qui jalonnent le récit ne sont pas les heures et les minutes, mais les places, les personnes et, le plus important, les sensations, c'est-à-dire les souvenirs sensoriels. De même, le récit de Gide correspond aux «critères d'autofictionnalité» de Gasparini<sup>4</sup> : les indices de référentialité, les traits romanesques et le travail sur le texte.

En effet, Gide ne soutient pas vouloir offrir aux lecteurs une image chronologique, complètement fidèle et complète de sa vie. Il fait «le récit des mouvements de mon cœur et de ma pensée»<sup>5</sup>, donc la biographie subjective d'une âme : le traitement des événements est donc forcément personnel, l'ordre chronologique brouillé pour être remplacé par celui du cœur. Par contre, le désir d'être fidèle au vrai ne manque pas. Mais quel vrai ? Le vrai de l'histoire ou le vrai de la conscience subjective, le vrai de

---

*littérature*. Thèse, EHESS, 1989, page 3). Or, chez Gide la lecture référentielle est encouragée et, si tous les événements racontés ne sont pas (complètement) conformes à la réalité, ce n'est pas par décision «fictionnalisante» de l'auteur, mais par sélection involontaire opérée par la mémoire affective.

<sup>1</sup> Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, page 14.

<sup>2</sup> Dubrovski, Serge, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, PUF, Paris, 1988, page 77.

<sup>3</sup> Dubrovski, Serge, *L'après vivre*, Grasset, Paris, 1994, page 302.

<sup>4</sup> Gasparini, Philippe, op. cit., <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>, consulté le 10 septembre 2011

<sup>5</sup> Gide, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1929, page 286.

la mémoire affective, sensorielle ?<sup>1</sup> Ce dernier, certes, comme Gide l'affirme au début de la deuxième partie de *Si le grain ne meurt*, une vérité inaltérée par le regard et le jugement rétrospectif :

*Les faits dont je dois à présent le récit, les mouvements de mon cœur et de ma pensée, je veux les présenter dans cette même lumière qui me les éclairait d'abord, et ne laisser point trop paraître le jugement que je portai sur eux par la suite.*<sup>2</sup>

Nous allons nous arrêter, dans la deuxième partie de notre article, sur l'observation des éléments qui, selon nous, jalonnent le récit et construisent l'identité d'André Gide : auteur, narrateur et personnage. Ce sont le plaisir, les images figées et la conscience d'une seconde réalité.

### **Les jalons d'une autobiographie affective : le plaisir, les images figées, la seconde réalité**

Aucune garantie de complète véridicité n'est donc donnée par le narrateur, le lecteur en reçoit seulement celle d'une complète sincérité, celle, l'on verra, passée par le philtre des sensations et par le souvenir des lieux et des personnes. L'unité et la cohérence du récit ne tiennent donc pas à la rigueur chronologique, mais à la bonne volonté du narrateur d'organiser son histoire selon les piliers qui la construisent, l'organisent, la bornent : les sensations, les personnes et les lieux :

*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 des dates ; je suis perdu si je m'astreins à la chronologie.*<sup>3</sup>

Les sensations, dirions-nous, sont encore plus importantes que les personnes et les lieux : elles renvoient à un contexte, à une communauté et à une expérience significative et il devient clair pour le narrateur adulte que trouver le mécanisme des sensations, surtout de celles qui provoquent le plaisir, peut conduire à trouver le pourquoi et le comment de la personnalité. Le souvenir des «mauvaises habitudes», de la fascination pour le mouvement ensorcelant du kaléidoscope, d'une chanson militaire, de la fraîcheur de l'eau ou de la chaleur de l'air africain, en voilà autant de

---

<sup>1</sup> *Je ne compose pas; je transcris mes souvenirs tout comme ils viennent.* (Gide, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1929, page 58)

<sup>2</sup> *Idem.*, page 286.

<sup>3</sup> *Idem.*, page 24.

moments qui ont marqué la vie et l'évolution de cet être dual qui est le personnage André Gide.

### *Le plaisir*

André Gide s'affirme comme un être essentiellement sensoriel, moins attaché au monde tel que les autres le perçoivent et plus intéressé par l'introspection, par l'auto-analyse. Ainsi, les accords d'une chanson militaire entendue Rue de Crosne éveillent les sens du petit André et organisent son monde extérieur. Pourtant, ce qui demeure dans le temps, n'est pas l'expérience tangible, mais la sensation :

*Et soudain je reconnaissais aussi la chanson. Tout se remettait à sa place et reprenait sa proportion. Mais je me sentais un peu volé ; il me semblait que j'étais plus près de la vérité d'abord, et que méritait bien d'être un événement historique ce qui, devant mes sens tout neufs, se douait d'une telle importance.<sup>1</sup>*

Lors de la plus tendre enfance, dans l'appartement rue de Médicis, avec le fils de la concierge, le petit André se livrait aux «mauvaises habitudes»<sup>2</sup>. Le souvenir se confond, s'obscurcit et se perd dans les premières mémoires de l'enfance :

*Pour moi je ne puis dire si quelqu'un m'enseigna ou comment le découvris le plaisir ; mais aussi loin que ma mémoire remonte en arrière, il est là.<sup>3</sup>*

Le plaisir donc apparaît comme le premier souvenir, au du moins le premier évoqué dans *Si le grain ne meurt* et peut-être déjà une sensation coupable et culpabilisante, aux yeux de la société, certes. Que le plaisir des «mauvaises habitudes» soit coupable, c'est l'œil et le jugement du narrateur adulte qui le disent, en analysant le personnage-enfant. Le plaisir se présente donc comme le déclencheur d'un double processus : celui de la découverte du moi – en s'expliquant, se cherchant, se culpabilisant – et celui d'écriture, car c'est par besoin d'avouer ce comportement honteux, et tant d'autres d'ailleurs, que Gide décide de mettre en texte ses souvenirs. L'écriture devient pour Gide créatrice d'un monde parallèle à celui de l'existence quotidienne, où les préjugés et les tabous peuvent être évités par le jugement esthétique. Elle est aussi confession, besoin de se dire, non pas tel qu'il a été

---

<sup>1</sup> *Idem.*, page 25.

<sup>2</sup> *Idem.*, page 10

<sup>3</sup> *Idem.*, page 11.

(perçu par les autres), mais tel qu'il a été à ses yeux, tel qu'il aurait voulu être (perçu).

Le plaisir n'est pas toujours associé à la sensation physique, mais il y a aussi le plaisir intellectuel. C'est, par exemple, le plaisir de la découverte du mécanisme du kaléidoscope. Le kaléidoscope est, en effet, une manière de présenter sa vie comme étant faite de petits morceaux mouvant, roulant, changeant de place et sur lesquels on a toujours une perspective différente, selon l'angle d'où l'on regarde. Le jeu de l'apparence ou de la cachette traduit en effet le balancement entre l'être et le paraître, entre se montrer et se cacher à la vue, dans un contexte toujours changeant. Pour le jeune André, le kaléidoscope est un spectacle en miniature, qui le fascine parce qu'il y voit une figuration de sa vie, laquelle est aussi un spectacle. La vue rétrospective du narrateur présente une vie menée pour longtemps sous le signe du double, de l'effort du paraître, de se cacher, devant les autres et devant soi-même. Le kaléidoscope apparaît ainsi comme un objet représentant la mise en abîme de toute une vie, qui se passe comme la somme de petits éléments s'organisant selon les mouvements d'une force extérieure. Il est également un univers séparé du monde extérieur et par là intangible. Pourtant, autant que l'on voudrait en modifier l'essence, cela est impossible et voilà à ce point le parallélisme avec cet autre univers fascinant qui est la vie du personnage André Gide : toujours changeant, différent selon la perspective d'où l'on observe, mais sans jamais trahir ses éléments définissants.

La vérité de la vie d'André Gide est comme le rubis du kaléidoscope, qui ne disparaît jamais, quelle que soit la position du jeu :

*Il y avait un grenat très sombre à peu près rond ; une émeraude en lame de faux ; un topaze dont je ne revois plus que la couleur ; un saphir, et trois petits débris mordorés. Ils n'étaient jamais tous ensemble en scène, certains restaient cachés complètement ; d'autres à demi, dans les coulisses, de l'autre côté des miroirs ; seul le rubis, trop important, ne disparaissait jamais tout entier.<sup>1</sup>*

C'est une vision fragmentaire qui anticipe le fragmentarisme de tout le récit.

Voir les mouvements des petites pièces composant les images du kaléidoscope c'est pour le petit André plus que le plaisir de l'observation de l'image, il y découvre le pourquoi du plaisir :

---

<sup>1</sup> *Idem.*, page 13.

*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 !<sup>1</sup>*

C'est l'effort auquel André dédiera toute sa vie : trouver quel est le pourquoi de ses plaisirs coupables, quel en est le mécanisme, le comprendre et l'accepter pour s'accepter.

Le plaisir de la découverte qui accompagne la quête est une autre des formes du plaisir intellectuel. Un épisode éloquent à cet égard est celui d'Uzès, où André découvre le trou rond de la porte en bois, au bout duquel son père avait enfoncé, dans son enfance, une bille. Le plaisir de la découverte s'accompagne du plaisir de la quête : il veut toucher, sentir et s'approprier cette bille que son père y avait mise : désir de sonder l'inconnu, de retrouver son père ou simplement plaisir de la quête. André y parvient, mais il n'en obtient pas le plaisir tant recherché, car le résultat est décevant :

*Mon premier mouvement fut de courir à la cuisine et de chanter victoire ; mais escomptant aussitôt le plaisir que je tirais des félicitations de Rose, je l'imaginais si mince que cela m'arrêta.<sup>2</sup>*

Un autre plaisir, récurrent cette fois, d'André, est celui du déguisement, encore une fois un plaisir intellectuel. C'est pour lui une modalité d'assumer devant les autres une autre identité, en portant un masque. Ce penchant pour le déguisement est rappelé dans un épisode de la tendre enfance, déroulé vers l'âge de 5 ans, lors des leçons chez Mlle Fleur :

*On préparait un acte des «Plaideurs» : les grands essayaient des fausses barbes ; et je les enviais d'avoir à se costumer ; rien ne devait être plus plaisant.<sup>3</sup>*

Il s'agit déjà de cette lutte intérieure qui le mène à vouloir se présenter comme autre, à cacher une personnalité haïssable, détestable, derrière une *persona* acceptable.

Le plaisir du déguisement se manifeste plusieurs fois pendant l'enfance. Après l'épisode des *Plaideurs* vient celui du Gymnase Pascaud, où l'on donnait, chaque année, un bal costumé. Encore une occasion pour André de se déguiser :

---

<sup>1</sup> *Idem.*, page 13.

<sup>2</sup> *Idem.*, page 47.

<sup>3</sup> *Idem.*, page 19.

*[...] l'idée de devoir me déguiser me mit la tête à l'envers. Je tâche de m'expliquer ce délire. Quoi! se peut-il qu'une dépersonnalisation puisse déjà promettre une telle félicité? A cet âge déjà? Non: le plaisir plutôt d'être en couleur, d'être brillant, d'être baroque, de jouer à paraître qui l'on n'est pas.<sup>1</sup>*

L'histrionisme d'André se trouve donc expliqué: le plaisir du déguisement ne tient pas au jeu de l'acteur, mais au désir. L'enfant n'est pas encore conscient du mécanisme de ce plaisir, tandis que l'adulte comprend que, par le déguisement, il plonge dans une autre réalité. Le jeu des costumes apparaît ainsi comme l'une des formes de la réalité seconde dont il parle comme issue et parallélisme à la réalité diurne. Le plaisir du jeu est ainsi le plaisir de s'assumer une autre identité, de tromper l'œil du spectateur et encore une forme de la nature double d'André.

Les deux parties du récit mettent en scène non pas un André Gide personnage en évolution, mais deux André Gide: l'enfant maussade, triste, isolé, craintif, et le jeune révolté, ouvert vers soi-même et décidé d'affirmer son identité. Le point de rencontre entre ces deux personnages demeurant dans le même être est leur sensualisme, leur penchant pour le plaisir et en proie à la quête de ce plaisir sensuel. Entre le tourment de la quête et la peur de l'acceptation, l'harmonie est le point d'équilibre qu'André cherche; cette harmonie qui, une fois trouvée, pourra lui permettre de s'épanouir:

*Au nom de quel Dieu, de quel idéal me défendez-vous de vivre selon ma nature? Et cette nature, où entraînerait-elle, si simplement je la suivais? [...] J'entrevois enfin que ce dualisme discordant pourrait peut-être bien se résoudre en une harmonie. Tout aussitôt il m'apparut que cette harmonie devait être mon but souverain, et de chercher à obtenir la sensible raison de ma vie.<sup>2</sup>*

Il devient donc clair que la vérité de soi se trouve pour André dans tout ce qui est dicté par (sa) nature – il s'affirme ainsi comme un être profondément sensoriel; par contre, le non-naturel – religion, morale, tabous, préjugés sociaux – apparaît comme cette contrainte qui étouffe la nature et le naturel, profondément donc rejetable pour le jeune sensoriel.

Dans maints épisodes, le narrateur-personnage évoque des plaisirs sensoriels, liés au tactile, à l'ouïe, aux sons, mais jamais à l'amour:

*J'avais pris mon parti de dissocier le plaisir de l'amour; et même il me paraissait que ce divorce était souhaitable, et que plaisir*

---

<sup>1</sup> *Idem.*, page 88.

<sup>2</sup> *Idem.*, page 287.

*était ainsi plus pur, l'amour plus parfait, si le cœur et la chair ne s'entr'engageaient point.*<sup>1</sup>

L'amour que le jeune André envisage n'est pas celui charnel, porteur de sensations, mais bien cet amour raisonné, éthéré et spiritualisé qui le liait à sa cousine. Le contexte est d'ailleurs éclaircissant : c'est devant le refus constant de mariage de sa cousine qu'André fait ce commentaire. Une idée sous-jacente s'ensuit : la figure féminine ne s'associe, pour André, qu'à l'amour, à cet amour «quasi mystique»<sup>2</sup> qui n'engage en rien la pulsion corporelle. Un attachement pour le corps féminin est donc nettement repoussé, tandis que l'approche d'un autrui homme devient de plus en plus souhaitable.

Le plaisir n'est pas associé au contact avec le corps féminin, la volupté n'étant procurée que par le corps masculin. Le plaisir de la découverte – tout d'abord visuelle et ensuite tactile – du corps masculin, lors du séjour au Nord de l'Afrique, en compagnie d'un jeune Arabe appelé Ali<sup>3</sup>, s'accompagne d'un plaisir qui dépasse le sensoriel. Ce premier contact avec le corps masculin correspond à la découverte de soi et à la destruction de toute barrière entre le désir et l'acte. C'est le plaisir ressenti par le moi qui s'affirme, «mon penchant naturel, que j'étais enfin bien forcé de reconnaître mais auquel je ne croyais encore pouvoir donner assentiment, s'affirmait dans ma résistance»<sup>4</sup> contre pourtant la barrière des tabous sociaux auxquels André est encore sujet.

De toute façon, le sensoriel commence peu à peu à affirmer sa primauté devant l'intellectuel. Le sensoriel guide les pensées les gestes et les pulsions d'André et le sensoriel ne s'associe qu'au toucher ou même à l'idée du contact avec le corps masculin. Aussi, même la nuit d'amour passée en compagnie de Meriem s'accomplit seulement parce que l'image de la jeune femme se confond avec celle d'un homme, de Mohamed, comme encore une preuve du refus total du corps féminin comme déclencheur du plaisir.

Plaisir signifie obéir à sa nature et cet être naturel achève sa formation par l'intégration dans la nature. Le naturel intégré dans la nature est plutôt un être de chair qu'un être de pensée et comme partie de la nature,

---

<sup>1</sup> *Idem.*, page 280.

<sup>2</sup> *Idem.*, page 280.

<sup>3</sup> *Un instant il tendit vers le ciel ses bras grêles, puis, en riant, se laissa tomber contre moi. Son corps était peut-être brûlant, mais parut à mes mains aussi rafraîchissant que l'ombre. Que le sable était beau ! Dans la splendeur adorable du soir, de quels rayons se vêtait ma joie !* (*Idem.*, page 302).

<sup>4</sup> *Idem.*, page 306.

il s'y intègre, s'en laisse pénétrer et tous ses sens réveillés lui provoquent un plaisir nouveau :

*J'entendais, je voyais, je respirais, comme je n'avais fait jusqu'alors ; et, tandis que sons, parfums, couleurs, profusément en moi s'épousaient, je sentais mon cœur désœuvré, sanglotant de reconnaissance, fondre en adoration pour un Apollon inconnu.<sup>1</sup>*

#### *La sensation d'une seconde réalité*

L'existence d'André Gide se déroule sous le signe du double : une double vie, une double influence familiale, une double influence religieuse et un double monde : «[...] il y a la réalité et les rêves ; et puis il y a une seconde réalité»<sup>2</sup>. Le rêve et la seconde réalité sont non pas nécessairement des mondes idéaux, mais des dimensions d'où les contraintes, les tabous et l'impossible sont exempts. Ce sont des échappatoires où l'être se sent libre et échappe au contingent. La barrière entre la vie et la mort est éliminée dans cette seconde réalité ; encore plus, la croyance dans une réalité seconde rend la réalité acceptable. Ainsi y-a-t-il de la mort du père, qu'André accepte et supporte grâce à cette «croyance indistincte, indéfinissable, à je ne sais quoi d'autre, à côté du réel, du quotidien. [...] il n'était mort qu'à notre vie ouverte et diurne.»<sup>3</sup>

#### *Les images figées*

À côté des sensations qui jalonnent le trajet d'une vie, de la vie d'un André Gide qui se raconte, ce sont aussi quelques images figées, photographies et tableaux. Si les sensations rendent compte du côté subjectif, les images immortalisées par la photographie ou dans les tableaux sont dépourvues d'épaisseur et d'attachement affectif. Elles viennent toutefois contrebalancer une image qui pourrait autrement tomber dans un subjectivisme trop poussé et représentent dans le même temps le témoignage matériel d'une vie balançant entre l'être et le paraître.

En effet, il n'y a que trois de ces images qui sont évoquées dans *Si le grain ne meurt* : une photographie de l'enfant André, une autre de son père et, enfin, le tableau de l'adolescent André, fait par son cousin Albert.

La photographie de l'enfance montre le petit André aux temps de ses premières rencontres avec la cousine de Flaux. C'est l'image d'un enfant

---

<sup>1</sup> *Idem.*, page 314.

<sup>2</sup> *Idem.*, page 27.

<sup>3</sup> *Idem.*, pages 27-28.

«blotti dans les jupes de ma mère, affublé d'une ridicule petite robe à carreaux, l'air maladif et méchant, le regard biais.»<sup>1</sup>

Une autre photographie est celle du père, personnage dont André garde une image assez obscurcie par le peu de vie commune qu'ils avaient vécue. L'image que l'enfant garde de son père n'est pas celle vivante des souvenirs communs, comme il en garde de sa mère, mais celle froide, figée fixe et superficielle d'une photo : «C'est d'après une photographie que je revois mon père»<sup>2</sup> et celle que les histoires de la mère en construisent : «Ma mère m'a dit plus tard que ses collègues l'avaient surnommé Vir probus.»<sup>3</sup>

La troisième image figée qui jalonne le récit de la vie d'André est le portrait que son cousin, Albert Desmarest lui propose de faire, juste après le douloureux événement de la mort d'Anna Shackleton. Si la photo représente l'image objective, le tableau est l'image subjective d'un André qui aime poser. C'est une autre manière de ne pas apparaître tel qu'il est, mais tel que les autres le voient :

*Depuis que j'avais posé pour Albert (il venait d'achever mon portrait) je m'occupais beaucoup de mon personnage ; le souci de paraître précisément ce que je sentais que j'étais, ce que je voulais être : un artiste, allait jusqu'à m'empêcher d'être, et faisait de moi ce qu'on appelle : un poseur.*<sup>4</sup>

Le moment du portrait apparaît ainsi comme un moment de découverte et d'aveu. André découvre et affirme sa vraie identité, celle d'artiste, de l'artiste qu'il veut être et qu'il veut montrer devant les autres. Or, artiste signifie créateur d'un monde imaginaire, de réalité seconde, pour reprendre ses propres paroles ; et dans ce monde autre, la personne se dédouble et s'affirme dans sa vérité. Regard rétrospectif et critique, certes, du narrateur adulte qui voit dans le trop d'effort de se monter le mouvement faux d'un poseur.

L'image recherchée et trop détournée du tableau est doublée d'une autre, plus fidèle, certes, à la réalité et analysée par le poseur lui-même : l'image reflétée dans le miroir du bureau-secrétaire d'Anna «sur lequel je travaillais, je contemplais mes traits, inlassablement, les étudiais, les éduquais comme un acteur, et cherchais sur mes lèvres, dans mes regards

---

<sup>1</sup> *Idem.*, page 11.

<sup>2</sup> *Idem.*, page 15.

<sup>3</sup> *Idem.*, page 15.

<sup>4</sup> *Idem.*, page 235.

l'expression de toutes les passions que je souhaitais d'éprouver. Surtout j'aurais voulu me faire aimer ; je donnais mon âme en échange.»<sup>1</sup>

Même si l'allusion au mythe faustien de Goethe est évidente, nous voyons plutôt dans cet épisode la description d'un comportement typiquement narcissique. Le changement de perspective est évident : l'enfant André se haïssait, il n'aimait ni sa faiblesse, ni sa maussade, ni sa figure ; par contre, le jeune André s'observe d'un œil plutôt admiratif, s'analyse et commence à se montrer. L'acteur – déjà évoqué d'ailleurs dans le même épisode – n'aime plus se cacher, mais aime de plus en plus se laisser voir tel qu'il est : «Comme Narcisse, je me penchais sur mon image».<sup>2</sup>

Une dernière expression de sincérité : «Nos actes les plus sincères sont aussi les moins calculés»<sup>3</sup>, dit André à propos des fiançailles avec sa cousine. C'est, à notre avis, une déclaration qui parle également de son aveu littéraire : mené par le désir de sincérité, Gide ne pense pas aux conséquences, mais sa démarche reste partielle.

La plupart des présentations de *Si le grain ne meurt* affirment qu'il s'agit d'un récit qui raconte la vie d'André Gide depuis sa plus tendre enfance jusqu'au mariage avec sa cousine. Certes, le livre finit avec la résolution du mariage, mais, ce n'est selon nous que la fin du récit. L'histoire, quant à elle, a une autre fin qui ne correspond pas à la fin du récit : c'est que la découverte que fait André de son penchant et l'histoire qu'il raconte n'est pas celle d'une famille ou d'un amour qui finit en mariage, mais celle d'un être qui lutte pour se découvrir. Les deux parties du livre correspondent d'ailleurs aux deux étapes de la vie d'André : la sournoiserie de l'être qui ne se comprend pas occupe la première partie, tandis que la volupté de celui qui s'est découvert fait la matière de la deuxième.

**Œuvre de référence :**

Gide, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1929

**Bibliographie**

Colonna, Vincent, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Thèse, EHESS, 1989

Delay, Jean, *La Jeunesse d'André Gide*, 2 volumes, Gallimard N.R.F., Paris, 1956

---

<sup>1</sup> *Idem.*, page 235.

<sup>2</sup> *Idem.*, page 235.

<sup>3</sup> *Idem.*, page 268.

- Delorme, Cécile, *Narcissisme et éducation dans l'œuvre romanesque d'André Gide* in *Magazine littéraire, André Gide le contemporain capital*, janvier, 1993
- Dubrovski, Serge, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, PUF, Paris, 1988
- Dubrovski, Serge, *L'après vivre*, Grasset, Paris, 1994
- Fernandez, Ramon, *Gide ou le courage de s'engager*, Klincksieck, Paris, 1985
- Gasparini, Philippe, *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?*, Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991
- Gide, André, *Journal* in *Œuvres complètes*, Cahier 27, NRF Gallimard, Paris, 1933
- Goulet, Alain, *L'écriture du rêve chez André Gide*, in *Travaux de littérature*, numéro XIII, 2000
- Goulet, Alain, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi (1889-1925)*, Slatkine Reprints, Genève, 1998
- Goulet, Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Minard, 1985
- Lefter, Diana, *Du Mythe au moi*, Editura Universitatii din Bucuresti, Bucuresti, 2008
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975
- Lejeune, Philippe, *Qu'est-ce que le pacte autobiographique?* en ligne sur [www.autopacte.org](http://www.autopacte.org)
- Moutote, Daniel *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, Slatkine Reprints, Genève, 1998
- Rivalin-Padiou, Sidonie, *Métamorphoses du corps gidien* in *Littératures contemporaines, André Gide*, numéro 7, Etudes réunies par Pierre Masson, Klincksieck, Paris, 1999

**Ressources Internet :**

[www.autopacte.org](http://www.autopacte.org)  
[www.gidiana.net](http://www.gidiana.net)  
[www.andregide.org](http://www.andregide.org)