

# *Son, sonorité, musique dans L'Immoraliste*

par

ANDREW OLIVER

## Musique et Symbolisme <sup>1</sup>

Parler de la musique, du son et de la sonorité à propos d'un roman comme *L'Immoraliste* paraît à première vue un défi, voire un acte de pure folie. Alors que les associations immédiates du terme « musique » sont celles de l'harmonie, de la création, de la dextérité instrumentale, du plaisir auditif, *L'Immoraliste* est le roman du corps, de l'hédonisme et de la déchéance — physique et morale. En effet, on constate chez le protagoniste, Michel, une évolution double : de la maladie et de la menace de la mort vers la santé et le culte du corps ; du « *puritain très docte* » (Gide, 370) vers le surhomme nietzschéen. Chez son épouse, Marceline, il existe un itinéraire semblable mais à rebours — en partie au moins : d'épouse amoureuse, croyante, dévouée et resplendissante de santé vers la femme délaissée, brisée par la maladie et mourant dans l'incroyance. Ce roman gidien est certes le roman d'une chute, de la destruction et de la discordance.

À vrai dire, on trouve une seule référence explicite à la musique dans *L'Immoraliste*. Elle se situe à la toute fin du récit de Michel où ce narrateur inconscient dévoile son comportement le soir même de la mort de son épouse :

---

1. Le présent article est la première partie d'une étude plus élaborée (à paraître) du vocabulaire auditif et de sa signification dans *L'Immoraliste*.

[...] Après quelques instants, je rentre. Marceline dort tranquillement. Je m'effrayais à tort ; sur cette terre bizarre, on suppose un péril partout ; c'est absurde. Et, suffisamment rassuré, je ressors.

Étrange animation nocturne sur la place ; circulation silencieuse ; glissement clandestin des burnous blancs. Le vent déchire par instants des lambeaux de *musique*<sup>2</sup> étrange et les apporte je ne sais d'où. Quelqu'un vient à moi... C'est Moktir. Il m'attendait, dit-il, et pensait bien que je ressortirais. Il rit. Il connaît bien Touggourt, y vient souvent et sait où il m'emmène. Je me laisse entraîner par lui.

Nous marchons dans la nuit ; nous entrons dans un café maure ; c'est de là que venait la musique. Des femmes arabes y dansent — si l'on peut appeler une danse ce monotone glissement. — Une d'elles me prend par la main ; je la suis ; c'est la maîtresse de Moktir ; il l'accompagne... Nous entrons tous les trois dans l'étroite et profonde chambre où l'unique meuble est un lit... Un lit très bas, sur lequel on s'assied. Un lapin blanc, enfermé dans la chambre, s'effarouche d'abord puis s'apprivoise et vient manger dans la main de Moktir. On nous apporte du café. Puis, tandis que Moktir joue avec le lapin, cette femme m'attire à elle, et je me laisse aller à elle comme on se laisse aller au sommeil... (Gide, 469)

Lorsqu'on étudie de près ce passage on remarque d'abord l'inquiétude de Michel au sujet de l'état de Marceline — il s'agit là d'une brève péri-pétie morale — d'où son retour à l'hôtel avant l'entêtement dans le mal et la descente vers la vie de la rue. Tout se passe presque comme en rêve et l'on découvre que l'atmosphère est d'abord située sur le plan auditif. Par ailleurs, les lois sensorielles habituelles semblent suspendues car Michel, dans un style télégraphique qui rehausse la vivacité des impressions enregistrées, parle d'« *étrange animation nocturne* » où la circulation, chose bizarre, est « *silencieuse* ». À cela s'ajoute l'impression visuelle et furtive du « *glissement clandestin des burnous blancs* » — autant de fantômes peuplant ce monde devenu quasiment surnaturel. C'est alors que Michel devient conscient d'un son décrit avec une singulière violence : « *Le vent déchire par instants des lambeaux de musique étrange et les apporte je ne sais d'où* ». Cette métaphore a l'effet de concrétiser, afin de la détruire ou du moins de la morceler, cette musique qu'il serait légitime d'associer au chant de la sirène de la mythologie. Pourtant, à la différence du chant de la sirène dont la douceur séduisante convie au péril, la singularité aussi bien que la violence de la formulation de l'invite musicale dans *L'Immoraliste* figure précisément la destruction dissimulée sous les apparences.

Une étude plus approfondie de ces paragraphes suggère que le sentiment d'étrangeté et de rêve qui vient d'être décrit s'associe à un érotisme

---

2. Le gras est ajouté ici et ailleurs par l'auteur de l'article.

équivoque traduit par le symbolisme du passage. Le contexte est en effet celui de l'adultère dans un pays étranger où le protagoniste cherche à créer l'impression d'une séduction où son rôle est essentiellement passif (« *Je me laisse entraîner par lui* » ; « *Une d'elles me prend par la main* » ; « *cette femme m'attire à elle* » ; « *je me laisse aller à elle comme on se laisse aller au sommeil* »). Étant donné l'atmosphère étrange, le lecteur est amené à s'interroger sur la signification de certains détails. Comment interpréter, par exemple, ce « *glissement clandestin des burnous blancs* » qui devient par la suite la danse de certaines femmes arabes qui suivent le rythme de la musique « *si l'on peut appeler une danse ce monotone glissement* » ? Deux éléments retiennent tout particulièrement l'attention : d'une part la réitération du terme « *glissement* » qualifié d'abord de « *clandestin* » et ensuite de « *monotone* », et d'autre part le burnous blanc caractéristique des Arabes dans ce lieu. Ne serait-ce pas légitime d'interpréter le glissement de ces habits d'homme comme le rythme de l'acte sexuel transformé par la suite en danse féminine figurant le même acte ? en somme, de par son symbolisme, la scène ne présenterait-elle pas l'ambiguïté sexuelle la plus fondamentale qui soit ? Quant aux burnous blancs, indépendamment de leur statut référentiel évident, ils assument eux aussi une valeur de symbole à plus forte raison que la scène entière est un épisode initiatique. « *Le blanc — candidus — est la couleur du candidat* », écrivent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant dans le *Dictionnaire des symboles*, « *c'est-à-dire de celui qui va changer de condition* » (Chevalier et Gheerbrant, 125). « *Il est couleur de passage, au sens auquel on parle de rites de passage*<sup>3</sup> : *et il est justement la couleur privilégiée de ces rites, par lesquels s'opèrent les mutations de l'être, selon le schéma classique de toute initiation : mort et renaissance.* » (Chevalier et Gheerbrant, 125<sup>4</sup>). Certes, Michel ne revêt pas de burnous

---

3. Le gras se trouve dans l'original.

4. D'autres citations tirées du même article donnent davantage de poids à l'argument qui est ici développé : « *Couleur de l'Est [...], le blanc n'est pas une couleur solaire. Ce n'est point la couleur de l'aurore mais celle de l'aube, ce moment de vide total, entre nuit et jour, où le monde onirique recouvre encore toute réalité : l'être y est inhibé, suspendu dans une blancheur creuse et passive ; c'est pour cette raison le moment des perquisitions, des attaques par surprise et des exécutions capitales, dans lesquelles une tradition vivace veut que le condamné porte une chemise blanche, qui est une chemise de soumission et de disponibilité, comme l'est aussi la robe blanche des communiantes et celle de la fiancée allant vers ses épousailles* » (Chevalier et Gheerbrant, 126). « *C'est la couleur de la pureté, qui n'est pas, à l'origine, une couleur positive manifestant que quelque chose vient d'être assumé, mais une couleur neutre, passive, montrant seulement*

blanc. Toujours est-il qu'il se laisse entraîner par Moktir, vêtu, lui, comme ses compatriotes, dans les recoins de la bouge ; là il se substitue à son guide entre les bras de la maîtresse de ce dernier alors que celui-ci joue avec le lapin *blanc*. Point ultime de l'itinéraire spirituel, moral et sexuel de l'immoraliste cette scène semble être celle où le protagoniste gidien retrouve son vieil homme — dans les conditions les plus sordides qui soient <sup>5</sup>.

Une telle lecture assume son plein intérêt lorsqu'on se rappelle le vocabulaire utilisé pour dépeindre la manière dont Michel passe de la chambre de son épouse endormie au lit de la maîtresse de Moktir. À la suite du glissement des burnous, est proposé le vent qui « *déchire par instants des lambeaux de musique* », véritable défloration et symbolisme féminin <sup>6</sup>, suivi de la prise de conscience de la présence masculine de Moktir, le guide dans cet épisode infernal où la complicité et l'ambiguïté sont une deuxième fois représentées par l'entrée à trois dans « *l'étroite et profonde chambre* ». Soulignons que la formulation insolite « étroite et profonde chambre » attire l'attention sur le symbolisme assurément freudien de ce lieu.

La scène entière est d'ailleurs d'une singulière perversité. Non seulement l'adultère de Michel a-t-il lieu sous les yeux de Moktir (voyou deve-

*que rien encore n'a été accompli : tel est bien le sens initial de la blancheur virginale, et la raison pour laquelle les enfants, dans le rituel chrétien, sont conduits en terre sous un suaire blanc, orné de fleurs blanches.* » (Chevalier et Gheerbrant, 126).

5. Sur la poursuite du « vieil homme » et l'abandon de l'« homme nouveau » de l'Évangile, voir Oliver 15-33. Par ailleurs, J. Chevalier et A. Gheerbrant font des remarques intéressantes sur le symbolisme des vêtements qui abondent dans ce sens : « *Le vêtement hiératique est par excellence celui du pèlerinage, qui est souvent un vêtement blanc [...]. Le pèlerin doit changer ses vêtements habituels contre un vêtement spécial qui le sacralise. C'est le dépoillement du vieil homme et le revêtement de l'homme neuf, dont parle saint Paul, la purification préalable au passage. [...] Le vêtement, selon saint Paul (2 Cor. 5, 3), c'est aussi le corps spirituel, le corps d'immortalité assumé à la fin des temps.* » (1008). Le voyage dans l'espace — le va-et-vient entre le sud et le nord —, le mariage, les diverses rencontres de Michel — avec les garçons arabes, avec Charles, avec Ménélaque — sont autant d'étapes de l'itinéraire spirituel à l'envers de Michel.

6. « *Dans les traditions bibliques, les vents sont le souffle de Dieu. Le souffle de Dieu ordonna le tohu-bohu primitif ; il anima le premier homme.* » (Chevalier et Gheerbrant, 997-8). Le vent serait par conséquent élément masculin, générateur de vie, la musique, harmonie et principe féminin, déchirée afin de donner naissance à d'autres formes...

nu voyeur) avec la maîtresse de ce dernier (adultère double, par conséquent) mais aussi le geste de ce même Moktir qui joue avec le lapin paraît proprement onaniste — on dit de l'homme qui a une activité sexuelle intense que c'est un « chaud lapin ». À l'ambiguïté sexuelle de Michel, à son va-et-vient entre les garçons arabes et Marceline ou entre ces mêmes garçons arabes et la femme en général s'ajoute l'auto-érotisme, voire la bisexualité de Moktir.

Cet épisode, placé sous le signe de silences et de musique étranges, se présente d'ailleurs comme l'aboutissement d'un autre où le contenu érotique est véhiculé de manière exclusivement symbolique cette fois-ci. Il s'agit de la scène du vol des ciseaux de Marceline par Moktir lors du premier séjour à Biskra. La forme phallique de l'objet volé et le fait qu'il appartient à Marceline se passent de commentaire. Par contre c'est ici Michel qui assume le rôle de voyeur. Il observe ce vol dans la glace, laisse faire et croit sa complicité inaperçue de celui qui en bénéficie alors que Ménalque lui révélera par la suite que le beau Moktir se savait observé. Une nouvelle fois, les termes utilisés pour décrire ce vol sont des plus révélateurs.

Moktir ne se savait pas observé et me croyait plongé dans la lecture. Je le vis s'approcher sans bruit d'une table où Marceline avait posé, près d'un ouvrage, une paire de petits ciseaux, s'en emparer furtivement, et d'un coup les engouffrer dans son burnous. Mon cœur battit avec force un instant, mais les plus sages raisonnements ne purent faire aboutir en moi le moindre sentiment de révolte. Bien plus ! je ne parvins pas à me prouver que le sentiment qui m'emplit alors fût autre chose que de la joie. Quand j'eus laissé à Moktir tout le temps de me bien voler, je me tournai de nouveau vers lui et lui parlai comme si rien ne s'était passé. [...] À partir de ce jour, Moktir devint mon préféré. (Gide, 394-5)

Les ressemblances lexicales et symboliques entre cette scène de vol et l'épisode adultère sont éclatantes. Lorsqu'on interprète le contenu symbolique de cet extrait on constate que le garçon arabe, dans une atmosphère clandestine et furtive semblable, s'approprie le sexe de Michel et dans un geste peu équivoque l'« engouffre » dans son burnous (vêtement/corps) ; que Michel, témoin voyeur (onaniste) de cet acte en éprouve de la joie et privilégie désormais celui qui l'a dépossédé de sa sexualité conjugale. (Notons entre parenthèses que cette sexualité conjugale n'a jamais servi et que Michel ne possédera Marceline que sous le coup de sa lutte virile avec le cocher ivre qui conduisait Marceline dans une course folle vers Positano<sup>7</sup>. Une fois de plus donc ambiguïté : c'est le combat avec l'homme qui permet la possession de la femme).

---

7. Voir Gide, 404-5.

Confronter les deux épisodes c'est mettre en évidence diverses étapes de l'évolution de l'immoraliste. Dans le cas du vol des ciseaux la signification sexuelle du geste, non relevée, même grâce à la rétrospection, par le narrateur, dépend entièrement de l'interprétation, par le lecteur, du symbole et de la réaction de Michel envers le geste de Moktir. L'absence de commentaire ou d'analyse de la part de Michel-narrateur correspond en effet à son ignorance quant à la nature de sa propre sexualité au moment où l'épisode a lieu, et à son désir narratif de ne pas rendre explicite trop tôt une conclusion qui sera réservée pour les dernières phrases de son récit. La fonction du symbole est précisément de rendre explicite à qui sait l'interpréter la signification des gestes non analysés par le narrateur, et dans ce sens le symbole est subversif. Il mine, il corrige les paroles et les aperçus de celui qui a la charge de relater les événements. Par contre dans le cas de l'épisode adultère, le contexte et l'atmosphère explicitement érotiques reflètent, au niveau du geste aussi bien qu'au niveau du symbole, la chute morale et sexuelle du protagoniste.

Il est évident aussi que l'épisode du vol des ciseaux se distingue de l'autre par l'absence de référence au son ou à la musique et sans doute cette absence est-elle significative<sup>8</sup>, surtout lorsqu'on se rend compte que la scène n'est que le dernier de toute une série d'incidents où il est question des rapports entre Michel et les garçons arabes et que parmi ces incidents deux des plus importants se placent, eux, sous le signe d'instruments de musique.

Il est vrai qu'appeler le sifflet du petit Bachir « instrument de musique » est peut-être forcer un peu les choses. Pourtant, j'aimerais suggérer que la scène où Bachir se coupe le pouce en voulant tailler un sifflet dans un bois trop dur s'apparente des épisodes déjà étudiés et qu'elle préfigure sous certains aspects l'intermède idyllique où, convoqué par un chant de flûte, Michel, accompagné dans un premier temps par Marceline, entre dans le petit paradis terrestre que constitue le verger de l'oasis.

Le symbolisme érotique de la scène avec Bachir semble des plus évidents, à plus forte raison que Michel est explicitement sensible à la beauté du garçon :

Le petit s'assied par terre, sort un couteau du capuchon de son burnous,

---

8. Serait-ce que les ciseaux, appartenant à Marceline et figurant la conjugalité, n'aient pas les mêmes possibilités de « jeu » que les autres objets phalliques — onanistes ou homosexuels ? Les ciseaux seront par ailleurs rendus à Michel par Ménalque : « Ces ciseaux étaient-ils à vous ? dit-il en me tendant quelque chose d'informe, de rouillé, d'épointé, de faussé » (427). Il n'est pas difficile d'y repérer le dépérissement de la sexualité conjugale de Michel auprès de Marceline.

un morceau de djerid, et commence à le travailler. C'est un sifflet, je crois, qu'il veut faire.

Au bout d'un peu de temps, je ne suis plus gêné par sa présence. Je le regarde ; il semble avoir oublié qu'il est là. Ses pieds sont nus ; ses chevilles sont charmantes, et les attaches de ses poignets. Il manie son mauvais couteau avec une amusante adresse... [...]. La gandourah, un peu tombée, découvre sa mignonne épaule. J'ai le besoin de la toucher. Je me penche ; il se retourne et me sourit. Je fais signe qu'il doit me passer son sifflet, le prend et feins de l'admirer beaucoup. — À présent il veut partir. Marceline lui donne un gâteau, moi deux sous. [...].

Le lendemain Bachir revint. Il s'assit comme l'avant-veille, sortit son couteau, voulut tailler un bois trop dur, et fit si bien qu'il s'enfonça la lame dans le pouce. J'eus un frisson d'horreur ; il en rit, montra la coupure brillante et s'amusa de voir couler son sang. Quand il riait, il découvrait des dents très blanches ; il lécha plaisamment sa blessure ; sa langue était rose comme celle d'un chat. Ah ! qu'il se portait bien ! C'était là ce dont je m'éprenais en lui : la santé. La santé de ce petit corps était belle.

Le jour suivant il apporta des billes. Il voulut me faire jouer. Marceline n'était pas là ; elle m'eût retenu. J'hésitai, regardai Bachir ; le petit me saisit le bras, me mit les billes dans la main, me força. (Gide, 382-3)

On note ici, comme dans les exemples précédemment étudiés, l'association entre le burnous et les objets à forme phallique — couteau et sifflet — à cette différence près : l'élément furtif est absent. Tout se passe ici sur un mode apparemment franc et innocent. On note pourtant qu'au désir de Michel de toucher l'épaule de l'enfant se substitue le geste, extrêmement révélateur, de lui demander le sifflet contre quoi il lui donne de l'argent : si Michel, lui, ne met pas en valeur le contenu symbolique de l'échange, ce symbolisme ne peut pourtant pas échapper au lecteur tant soit peu attentif. Nul doute que l'on doit interpréter les visites subséquentes de la même manière et voir en la lame du couteau enfoncé dans le pouce, accompagné du frisson d'horreur de Michel<sup>9</sup> et du geste manifestement érotique de Bachir de « lécher plaisamment sa blessure », ainsi qu'en l'acte par lequel Michel se voit obligé par l'enfant de prendre les billes de Bachir dans sa main, une préfiguration de la scène symbolique du vol des ciseaux et de celle, explicite, où Michel trahit Marceline au-

---

9. Soulignons les parallélismes ainsi que les divergences entre ce geste de Bachir et celui de Moktir : Bachir *enfonce* la lame du couteau dans le pouce, Moktir *engouffre* les ciseaux dans son burnous ; le geste de Bachir est ouvert, naturel, celui de Moktir, furtif, voleur ; face à ce naturel de Bachir Michel éprouve un frisson d'horreur, vis-à-vis de l'acte subreptice de Moktir, au contraire, un sentiment de joie. La sexualité trouble de Michel ne trouve satisfaction en effet que dans la clandestinité.

près de Moktir et sa maîtresse.

Allons plus loin encore et suggérer que le choix du sifflet n'est nullement gratuit (car l'on m'objectera certainement qu'il n'y a rien de plus anodin dans les jeux d'enfants qu'un sifflet et des billes...) et qu'il figure sur le plan auditif l'ambivalence déjà analysée. Car le sifflet est à la fois instrument d'appel et d'alerte, de séduction (lorsque le chasseur s'en sert pour attirer le gibier) et d'avertissement (infraction ou danger). Sa signification est donc multiple même si elle n'est pas précisée par le narrateur. Le sifflet matérialise l'attirance sexuelle qu'éprouve Michel pour Bachir ainsi que le danger que constitue cette attirance et, surtout, il anticipe de par sa forme et de par son fonctionnement auditif la scène où Michel, répondant à l'appel de la flûte du chevrier, pénètre dans le verger.

Le caractère édénique de ces lieux, l'association entre les jardins de Biskra, le verger de l'oasis et certains mythes bibliques sont décrits dans une étude publiée il y a une quinzaine d'années<sup>10</sup>. Par contre, ce qui est à souligner dans le présent contexte est l'importance des sons, le paganisme bucolique de cet épisode ainsi que sa signification symbolique. En effet, dans la citation qui suit le jeu du silence, du souffle du vent, du bruit de l'eau qui coule, d'une chèvre qui bêle et du chant de la flûte crée une atmosphère d'idylle à laquelle s'ajoutent le mouvement des palmiers, des sensations de fraîcheur et un enfant « *presque nu* ».

J'oubliais ma fatigue et ma gêne. Je marchais dans une sorte d'extase, d'allégresse silencieuse, d'exaltation des sens et de la chair. À ce moment, des souffles légers s'élevèrent; toutes les palmes s'agitèrent et nous vîmes les palmiers les plus hauts s'incliner; — puis l'air entier redevint calme, et j'entendis distinctement, derrière le mur, un chant de *flûte*. — Une brèche au mur; nous entrâmes.

C'était un lieu plein d'ombre et de lumière; tranquille, et qui semblait comme à l'abri du temps; plein de silences et de frémissements, bruit léger de l'eau qui s'écoule, abreuve les palmiers, et d'arbre en arbre fuit, appel discret des tourterelles, chant de *flûte* dont un enfant jouait. Il gardait un troupeau de chèvres; il était assis, presque nu, sur le tronc d'un palmier abattu; il ne se troubla pas à notre approche, ne s'enfuit pas, ne cessa qu'un instant de jouer.

Je m'aperçus, durant ce court silence, qu'une autre *flûte* au loin répondait. Nous avançâmes encore un peu, puis :

« Inutile d'aller plus loin, dit Marceline; ces vergers se ressemblent tous; à peine, au bout de l'oasis, deviennent-ils un peu plus vastes... Elle étendit le châle à terre :

— Repose-toi. »

Combien de temps nous y restâmes? je ne sais plus; — qu'importait

---

10. Voir Oliver 23-5.

l'heure ? Marceline était près de moi ; je m'étendis, posai sur ses genoux ma tête. Le chant de flûte coulait encore, cessait par instants, reprenait ; le bruit de l'eau... Par instants une chèvre bêlait. Je fermai les yeux ; je sentis se poser sur mon front la main fraîche de Marceline ; je sentais le soleil ardent doucement tamisé par les palmes ; je ne pensais à rien ; qu'importait la pensée ? je sentais extraordinairement...

Et par instants, un bruit nouveau ; j'ouvrais les yeux ; c'était le vent léger dans les palmes ; il ne descendait pas jusqu'à nous, n'agitait que les palmes hautes...

Le lendemain matin, dans ce même jardin je revins avec Marceline ; le soir du même jour j'y allai seul. Le chevrier qui jouait de la flûte était là. Je m'approchai de lui, lui parlai. Il se nommait Lassif, n'avait que douze ans, était beau. Il me dit le nom de ses chèvres, me dit que les canaux s'appellent *séghias* ; toutes ne coulent pas tous les jours, m'apprit-il ; l'eau, sagement et parcimonieusement répartie, satisfait à la soif des plantes, puis leur est aussitôt retirée. Au pied de chacun des palmiers un étroit bassin est creusé qui tient l'eau pour abreuver l'arbre ; un ingénieux système d'écluses que l'enfant, en les faisant jouer, m'expliqua, maîtrise l'eau, l'amène où la soif est trop grande. (Gide, 391-3)

Si ce passage est ici présenté dans toute sa longueur, c'est qu'il est celui où le son et la musique asument leur pleine importance dans le roman. Une nouvelle fois son et musique sont associées à la sensualité. Les mots « *extase* », « *allégresse* » et « *exaltation des sens et de la chair* » s'accumulent afin de créer une atmosphère de plénitude sensuelle. C'est alors que se fait entendre l'appel du chant de la flûte. Ce chant s'associe à d'autres sons — « *silences* » et « *frémissements* », « *bruit léger de l'eau* », « *appel discret des tourterelles* » — et enfin à l'enfant assis sur un tronc d'arbre qu'on doit supposer en position horizontale. Outre le caractère pastoral de la scène, sans doute doit-on en souligner l'érotisme et le symbolisme, à plus forte raison que cet épisode ne peut se lire indépendamment des précédents. Dans un contexte chrétien la tourterelle symbolise l'amour et la fidélité ; par contre dans « *les hiéroglyphes égyptiens, elle correspondrait à l'homme léger, qui aime la danse et la flûte* » (Chevalier et Gheerbrant, 961). Toujours cette dualité, par conséquent, cette tension entre le *vieil homme* païen et l'*homme nouveau*. Quant à l'arbre à plat qui sert de banc à l'enfant berger ne symbolise-t-il pas un érotisme qui est, à ce stade, au repos<sup>11</sup> ? L'intervention de Marceline, empêchant Michel

11. Rappelons le symbolisme phallique — onaniste — de l'arbre dans d'autres contextes : « — *Je me souviens d'un arbuste, dont l'écorce, de loin, me parut de consistance si bizarre que je dus me lever pour aller la palper. Je la touchai comme on caresse ; j'y trouvais un ravissement. Je me souviens... Était-ce enfin*

d'aller plus loin dans l'aventure, revêt un aspect quasiment maternel : sollicitude, main sur le front qui apporte le calme. Par contre, lorsque le bruit du vent fait ouvrir les yeux de Michel, son regard se fixe sur les palmes hautes. Les apôtres de Freud y verraient sans doute une représentation de la situation œdipienne où la tendresse maternelle donne lieu à une prise de conscience extériorisée de l'arbre, du phallus. Dans un tel contexte l'idée du « chant de flûte » ou de l'expression « jouer de la flûte » assume une toute autre dimension.

En effet, lorsqu'on passe en revue la présentation du jeune chevrier jouant de la flûte, comment ne pas penser à ce dieu des cultes pastoraux, inventeur de la flûte, Pan ? celui dont la musique réjouit les dieux, les nymphes, les hommes et les animaux et dont la sexualité est insatiable et qui ne fait pas de distinction entre les sexes. Notons en outre le nom que Gide attribue au petit chevrier ainsi que la densité de la syntaxe utilisée pour l'évoquer : « *Il se nommait Lassif, n'avait que douze ans, était beau* » (Gide, 392). N'y aurait-il pas là, une nouvelle fois, une parfaite représentation de la dualité du dieu païen, voire de son ambivalence sexuelle ? Avec l'innocence connotée par les « douze ans » de l'enfant est juxtaposé son côté séducteur (« beau ») ainsi que sa lubricité — de par son nom il est lascif — le tout exprimé par une impatience syntaxique qui place chaque élément, sans différenciation, sur un même plan. Ajoutons également que Lassif a un frère dont le nom, Lachmi, est une mutation à peine voilée de la lascivité vers le relâchement, et que ce frère grimpe sur un palmier « *laissant, sous son manteau flottant, voir une nudité dorée* » (Gide, 393) (euphémisme, par excellence) afin de recueillir dans une « *petite gourde de terre* » (qui n'est pas sans ressemblance avec les billes du petit Bachir) la sève de l'arbre qu'il fait goûter à Michel « *mais ce goût fade, âpre et sirupeux* » lui déplaît (symboliquement, une initiation à la fellation homosexuelle).

Est-il besoin d'aller plus loin dans cette démonstration ? **Sifflet**, couteau et billes associés avec la beauté de l'enfant, Bachir ; **flûte**, arbre, gourde et sève avec la beauté et la nudité des frères païens, Lassif et Lachmi ; vol silencieux des ciseaux de Marceline par le beau Moktir (se moque-t-il de Michel par ce vol à la tire ?) ; **musique** déchirée par le vent, musique chant de sirène attirant le protagoniste gidien vers la trahison, vers le point ultime de la chute morale, sous le signe de l'ambiguïté la plus profonde, musique enfin qui est indéniablement associée au phallus et à une identité sexuelle en voie de définition, celle de Michel, musi-

---

*ce matin-là que j'allais naître ?* » (Gide, 390).

que qui se taira avec sa voix lorsque ces notes discordantes et conflictuelles trouveront un début de résolution harmonique dans l'aveu de Michel par lequel se termine le texte : « *Elle* [il s'agit de sa maîtresse] *prétend que c'est lui* [le petit Ali] *qui surtout me retient ici. Peut-être a-t-elle un peu raison...* » (Gide, 472).

#### ŒUVRES CITÉES

Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles* (Paris : Laffont/Jupiter, 1982).

Gide, André, *L'Immoraliste* in *Romans* (Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958).

Oliver, Andrew, *Michel, Job, Pierre, Paul : Intertextualité de la lecture dans L'Immoraliste de Gide* (Paris, Lettres modernes, 1979).