

Responsabilité de l'écrivain et légitimité de l'écriture dans *L'Immoraliste*

Par leur écriture comme par les enjeux qu'engagent ces trois œuvres publiées dans un intervalle de cinq années, mais toutes trois nées plus ou moins directement de l'expérience africaine de Gide, *Les Nourritures terrestres*, *El Hadj* et *L'Immoraliste* sont très proches et donnent à lire l'affrontement de l'écrivain avec les idéaux littéraires et l'éthique de l'esthète hérités du symbolisme. Dans ces trois livres, la réflexion éthique, qui entérine l'abandon d'une posture définie par le culte de l'art et le refus de la nature, se cristallise autour de la définition d'une nouvelle posture, fondée sur l'acceptation résolue de la vie terrestre et le double principe de la ferveur et de la disponibilité, eux-mêmes évalués par l'ironie gidienne, mis en question au moment même où ils semblent prônés. Initié dans l'œuvre gidienne par *Le Voyage d'Urien* de 1892, ce débat poursuivi d'un livre à l'autre est aussi celui d'une génération, illustré par la polémique déclenchée par les Naturistes, dans le contexte d'une mise en question des valeurs symbolistes.¹ L'écriture même de ces trois œuvres porte encore la marque de l'influence active et surtout réactive exercée par le symbolisme sur l'écriture gidienne, même si la démarche qui consiste à apposer l'adjectif symboliste à la notion d'écriture semble ouvrir un débat peut-être oiseux.²

¹ Sur la question du naturisme, voir Michel DÉCAUDIN, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française*. Toulouse, Privat, 1960, pp. 25-85.

² Évoquer le symbolisme de l'écriture gidienne dans *L'Immoraliste* conduit, semble-t-il, à opérer une confusion fâcheusement réductrice entre écriture symbolique et esthétique symboliste, celle-ci étant assurément plus difficile à définir que celle-là : voir l'analyse succincte du récit proposée par Diana BRONTÉ dans « Le Symbolisme dans l'œuvre d'André Gide (jusqu'à *L'Immoraliste*) » (dans *Cahiers André Gide 1. Les Débuts littéraires, d'André Walter à L'Immoraliste*. Paris, Gallimard, 1969, pp. 227-240). Renée LANG, *André Gide et la pensée*

Un autre lien, plus profond encore, qui unit ces trois œuvres et témoigne lui aussi d'une confrontation critique entre Gide et les représentations collectives de la littérature et de l'écrivain élaborées par cette fin de siècle, réside dans la similitude des questions posées par les trois livres dans les domaines de la morale de l'écrivain et de l'éthique de l'écriture. Poser la question de cette confrontation, c'est au demeurant revenir indirectement sur le rapport qui unit l'écriture d'une œuvre comme *L'Immoraliste* avec les procédés d'écriture les plus fréquemment utilisés dans les œuvres « fin de siècle », tant sont indissociables chez Gide l'interrogation sur l'écriture et la réflexion sur la morale, la définition d'une posture concernant l'écrivain autant que l'homme. Comme dans *Les Nourritures terrestres* et dans *El Hadj*, il n'est pas exagéré de dire que, dans *L'Immoraliste*, la question proprement éthique compte finalement moins que la réflexion sur le droit à proposer l'exemple d'une morale. Car comme dans les deux livres précédents, et par delà l'effet de balancier qui, en vertu d'une loi d'équilibre propre à Gide, l'amène à concevoir pour une part *L'Immoraliste* comme la critique de l'individualisme qu'il pouvait sembler prôner dans *Les Nourritures*, Gide apparaît partagé entre la fidélité à un idéal de l'œuvre d'art qu'on peut qualifier de symboliste et l'exigence de responsabilité à peu près générale qui se fait alors jour dans la littérature française.³ Peut-on prêcher dans un livre sans lui faire perdre son caractère d'œuvre d'art ? Persuadé qu'il n'est d'œuvre d'art authentique qui puisse faillir au principe de la gratuité de l'art, valeur fondatrice d'une morale de l'écrivain propre aux esthètes « fin de siècle », Gide ne se résigne pas à influencer son lecteur en lui imposant une leçon, ce qui reviendrait à corrompre l'œuvre d'art. Ainsi, alors même qu'il a découvert progressivement la nécessaire influence exercée par l'écrivain sur le lecteur, à mesure qu'il reconnaissait le lecteur et autrui,⁴ Gide, qui ne laisse pas d'être tenté de parler pour lui-même, exprime cette tentation dans une formule frappante de la « Postface de *Paludes* et pour annoncer *Les Nourritures terrestres* » :

allemande (Paris, Egloff, 1949, p. 73) voyait pour sa part dans *El Hadj* « la dernière borne dans l'exploration symboliste de Gide » ; Claude MARTIN, *La Maturité d'André Gide. De Paludes à L'Immoraliste (1895-1902)* (Paris, Klincksieck, 1972, p. 156), a critiqué à juste titre ce jugement en invoquant le « réalisme du conte », lié à l'observation réelle des paysages décrits par Gide. Reste qu'une lecture attentive conduit à retrouver dans *El Hadj* certains éléments du paysage qui, comme la plaine ou les étendues sablonneuses, étaient déjà présents, avec la même valeur symbolique, dans *La Tentative amoureuse* (1893) ou dans *Le Voyage d'Urien* (1892), où leur apparition était d'abord née du voyage gidien dans l'univers décadent des *Serres chaudes* de Maeterlinck ou de *Notre-Dame la lune*, le recueil de Laforgue. Or, il semble arbitraire d'établir un net départ entre *El Hadj* et *L'Immoraliste*, voire *Les Nourritures terrestres*, dont un des paradoxes réside précisément dans l'intellectualisation des paysages évoqués pour signifier l'accueil ébloui de la vie en même temps que le refus des livres en général, de la littérature factice du symbolisme en particulier.

³ Voir Pierre CITTI, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman (1880-1914)*. Paris, Presses universitaires de France, 1987, pp. 56-65.

⁴ Si *Paludes* marque la reconnaissance du lecteur, appelé à collaborer dès la préface, *Les Nourritures terrestres* marquent vraiment la fin du solipsisme esthétique, dans la mesure où Gide substitue au lecteur, entité encore relativement abstraite, « autrui », célébré en ces termes : « AUTRUI — importance de sa vie — lui parler » (*Les Nourritures terrestres*, dans *Romans. Récits et soties. Œuvres lyriques*. Paris, Gallimard, 1958 p. 246. BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE.).

N'être pas entendu, c'est comme parler au désert ; dût-elle éclore dans le désert, moi je préfère l'œuvre d'art.⁵

Animé par la même volonté de concilier l'exigence de responsabilité et l'idéal de l'œuvre d'art, Gide pose dans *L'Immoraliste* deux des questions essentielles formulées auparavant dans *El Hadj*, dont les dernières pages se font l'écho de cette tentation de « parler au désert ». La première concerne la légitimité de la parole : tout au long de ce récit, El Hadj le prophète ne cesse de s'interroger sur ce qui fonde la valeur de sa parole et la transforme en une authentique prophétie. Conformément à ce que laisse attendre le sous-titre de l'œuvre, *Le Traité du faux prophète*, l'ancien conteur des places s'est seulement laissé persuader qu'il avait « ce signe sur le dos, par quoi Dieu marque ses apôtres » (p. 345).⁶ La seconde question posée par Gide dans ce traité ironique, celle de la responsabilité, découle directement de la première : investi d'une mission à son corps défendant, El Hadj doit mener le peuple au désert. À travers ces deux questions, Gide s'interroge sur la responsabilité liée quoi qu'en ait l'écrivain à la nécessité de parler à autrui, déplore l'impossibilité de chanter en toute innocence en même temps qu'il constate l'impossibilité d'assumer cette responsabilité sans aliéner sa liberté et sans menacer le chant lui-même.

C'est dans les mêmes termes, soulignés à la fin du récit par la reprise d'images venues directement d'*El Hadj*, que Gide pose dans *L'Immoraliste* cette question aporétique de la responsabilité de l'écrivain. L'interrogation sur la légitimité est explicite dans une des phrases les plus importantes de l'épilogue, alors que Michel vient de terminer son récit :

Michel resta longtemps silencieux. Nous nous taisions aussi, pris chacun d'un étrange malaise. Il nous semblait hélas ! qu'à nous la raconter, Michel avait rendu son action plus légitime (p. 470).

À travers la question de la légitimité de l'action, c'est aussi la légimité de sa parole et, par delà, celle du récit lui-même qui sont en jeu. Posée directement ou indirectement presque à chaque page du récit, soulignée solennellement par un prologue où un ami de Michel écrit à « D.R., président du conseil » (p. 369), qu'on a assimilé à bon droit au juge suprême, Deus Rex qui préside le conseil des anges,⁷ enfin par un épilogue où le conseil des amis convoqués par Michel aurait logiquement dû être amené à le juger, sans sa diabolique habileté narrative, la question de la responsabilité de Michel, quant à elle, renvoie à l'interrogation gidiennne sur la responsabilité de l'écrivain.

⁵ Cette postface est reproduite dans la notice de *Paludes* (dans *Romans. Récits et soties. Œuvres lyriques, op. cit.*, pp. 1476-1479) ; c'est à la fin de cette postface, p. 1476, que Gide écrit ce double aphorisme sur l'œuvre d'art.

⁶ Les références à *L'Immoraliste*, ou aux autres œuvres de Gide, indiquées entre parenthèses après chaque citation renvoient au volume de la Pléiade cité ci-dessus.

⁷ Voir Andrew OLIVER, « Michel et Job : la dialectique biblique dans *L'Immoraliste* », dans *André Gide 6. Perspectives contemporaines*. Paris, Lettres Modernes – Minard, 1979, pp. 91-106.

Michel est-il coupable de la mort de Marceline ? La quête d'une unité du moi, assujettie à la découverte hypothétique du moi authentique, passe par le constat d'une contradiction nécessaire qui empêche la formulation de tout jugement moral. Michel, au demeurant, n'a-t-il pas cherché à se conformer à l'image d'un double responsable, père de famille et propriétaire ? Il est vain, on l'a compris, de chercher à formuler une réponse et encore moins de prononcer un jugement moral, puisque l'agencement du récit, jusque dans ses plus infimes détails, toujours symboliques, organise un jeu d'oppositions entre le moi social et le moi authentique, entre l'individualisme immoraliste de Michel et l'éthique chrétienne qui, soutenu textuellement par le déploiement d'un double paradigme symbolique, vise moins à circonscrire le bien et le mal qu'à subvertir insidieusement leur opposition. En insistant sur le malaise suscité chez les amis de Michel par son récit circonstancié, Gide souligne, à l'usage de qui, obnubilé par sa propre idiosyncrasie, refuserait de quitter ce strict terrain de la morale, la manière dont le discours moral, stérile, se trouve nécessairement dépassé par la réflexion, féconde, qui vise à définir et à justifier une éthique de l'écriture. La démarche ne fait que gloser la préface, dans laquelle Gide tient à souligner qu'il se contente de poser « un problème », sans croire devoir lui apporter une solution, et s'estime encore tenu de préciser qu'« en art, il n'y a pas de problèmes — dont l'œuvre d'art ne soit la suffisante solution » (p. 367). L'évocation de la perplexité où se trouvent plongés les amis de Michel constitue ainsi un méta-commentaire transparent sur l'écriture du récit et sur la lecture, où Gide souligne le caractère délibérément ambigu, en lui-même signifiant, d'un récit qui engage le lecteur, fût-ce à son corps défendant, à une collaboration à laquelle Gide appelait dès la préface de *Paludes* :⁸

De ne savoir où [...] désapprouver [l'action de Michel], dans la lente explication qu'il en donna, nous en faisait presque complices. Nous y étions comme engagés (p. 470).

La responsabilité éventuelle de Michel tend à se dissoudre dans la stratégie d'une écriture qui, systématiquement ironique, laisse la part belle à l'interprétation du lecteur. Ainsi recentrée, la question devient celle de la responsabilité relative de l'écrivain et de son lecteur : le débat éthique débouche naturellement sur une interrogation sur la morale de l'écrivain, à laquelle Gide, soucieux de fonder dans son texte même la légitimité de son écriture, a souci cette fois d'apporter une réponse, même s'il apporte à celle-ci la touche d'ambiguïté qui est un peu la touche personnelle du peintre.⁹

Car telle est bien la fonction du prologue et de l'épilogue par lesquels Gide enchâsse le récit de Michel dans un cadre qui, pour sembler quelque peu artifi-

⁸ Voir *Paludes*, dans *Romans. Récits et soties [...]*, op. cit., p. 89 : « Un livre est toujours une collaboration, et tant plus le livre vaut-il, que plus la part du scribe y est petite, que plus l'accueil de Dieu sera grand. — Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres ».

⁹ Gide conclut sa préface en affirmant : « Au demeurant, je n'ai cherché de rien prouver, mais de bien peindre et d'éclairer bien ma peinture » (p. 368).

ciel, signale moins la maladresse du romancier¹⁰ que l'acuité du problème posé à l'écrivain par la volonté d'assumer la responsabilité par rapport à son lecteur sans cesser d'être un véritable artiste, problème auquel la préface apportait déjà une solution théorique dont, apparemment, il ne saurait se satisfaire. Dans cette préface, il définit d'ailleurs le livre lui-même et le projet littéraire plus qu'il ne délivre une image de l'écrivain, car lorsqu'il se désigne comme un peintre soucieux de bien « éclairer sa peinture » (p. 368), il se fixe à l'un des deux pôles de l'opposition entre l'écrivain responsable et le pur artiste. En esquissant l'idéal d'une œuvre d'art qui puisse poser un problème d'ordre général, sans pourtant se soucier d'apporter une réponse définitive, encore moins de formuler un jugement ou une leçon à l'usage du lecteur, Gide indique implicitement la conception de la littérature qui lui semble légitime et il définit une morale de l'écrivain qui, soulignant l'inscription du récit ainsi conçu dans un débat moral propre à une époque, reste fidèle au mot d'ordre formulé dans la « note sur les rapports de l'esthétique et de la morale » du *Traité du Narcisse* : l'artiste doit « manifester ». ¹¹ Le méta-discours, dans l'œuvre elle-même, va plus loin que la prise de position théorique dans la préface, comme on peut s'y attendre : inséré dans l'écriture, qui en devient l'illustration pratique, il gagne en profondeur, précisément parce qu'il se teinte d'ambiguïté. Dans la lettre qui ouvre *L'Immoraliste*, le président du conseil, s'il renvoie à Dieu, incarne aussi *de facto* le lecteur, ce qui n'est pas étonnant chez un romancier pour qui le lecteur doit « révéler » la « part de Dieu », part de l'inconscient présente dans toute œuvre. ¹² Cette lettre « À Monsieur D. R. » a d'abord la valeur pédagogique d'un mode d'emploi à l'usage du lecteur. D'emblée, l'insistance est mise sur l'inquiétante réversibilité du bien et du mal, qui laissera les amis de Michel perplexes, à la fin de son récit, puisque le narrateur estime d'emblée impossible de « réprouver » Michel, « niant qu'on puisse tourner à bien des facultés qui se manifestent cruelles » (p. 369). Et lorsqu'il avoue ne savoir quoi penser de Michel, il souligne indirectement la pluralité des interprétations dont est passible le récit. L'écrivain, dans tout cela, et sa responsabilité ? Gide opère dès le début de son livre un renversement au terme duquel la responsabilité repose sur le lecteur. Non que l'écrivain refuse d'être responsable : conformément à ce que Gide énonce dans la préface, sa responsabilité se limite au talent de choisir un « problème » représentatif et d'en indiquer la profondeur par la vigueur de sa transposition artistique. Le lecteur, lui, peut dégager le sens de l'œuvre, le réinsérer si bon lui semble dans le circuit des valeurs morales qui définissent le champ éthique propre à une époque et à

¹⁰ C'est Germaine BRÉE qui, dans un essai déjà ancien, mais toujours stimulant, *André Gide l'insaisissable Protée* (Paris, Les Belles Lettres, 1953, pp. 156-157), après avoir émis des réserves techniques sur « le point de départ assez gauche », critique le procédé en ces termes : « La maladresse du romancier débutant est évidente... Il n'a pas su comment justifier la longue confession orale de Michel ».

¹¹ André GIDE, *Romans et Récits* [...], *op. cit.*, pp. 8-9 : « La question morale pour l'artiste, n'est pas que l'idée qu'il manifeste soit plus ou moins morale et utile au grand nombre ; la question est qu'il la manifeste bien ».

¹² Voir *supra*, note 8.

un contexte social donné. Le narrateur se pose la question : « en quoi Michel peut-il servir l'État ? » (p. 369) ; au lecteur d'« inventer l'emploi de tant d'intelligence et de force » (p. 369). La position de Gide, on le voit, est toujours celle de *Littérature et Morale* : l'écrivain doit être un moraliste sans jamais imposer une morale, et pour ce faire il usera du symbole.¹³ Plus précisément, Gide règle ici la question posée, dans *Paludes*, par le débat entre Tityre l'écrivain et Barnabé le moraliste¹⁴ qui, soulignant le fait que l'écrivain exerce nécessairement une influence, jette un pavé dans la mare de l'artiste symboliste, de l'esthète retranché dans sa tour entourée de marécages comme André Walter, le premier personnage gidien, dans le solipsisme esthétique intransigeant qui le conduit à la folie et à la mort.

Ce méta-discours est illustré par l'écriture même du récit, dans lequel l'auteur a voulu faire « non plus acte d'accusation qu'apologie » (p. 367). La polysémie constante des symboles utilisés par Gide, la constante bivalence des signes qui accompagnent l'expérience de Michel témoignent d'une stratégie d'écriture concertée, destinée à laisser au lecteur la responsabilité du choix, de l'interprétation. Il s'agit de transporter l'écriture dans le domaine de la morale et des idées, sans moraliser ni proposer tel « exécration roman à thèse », suivant le vœu formulé plus tard par Édouard.¹⁵ Comme l'éthique de la disponibilité et de la ferveur prêchée en apparence dans *Les Nourritures terrestres*, mais mise en question par l'ironie à mesure qu'elle semble définie et affirmée, la leçon que l'on pourrait tirer du récit de Michel porte en elle-même sa propre réfutation. Et comme les *Nourritures*, *L'Immoraliste* est une œuvre d'autant moins prédicante que cette éthique, dans ce qu'elle a d'affirmatif, se définit comme celle de l'artiste, attaché à la seule quête du beau. De Ménalque, Michel retient qu'il n'est pas possible de séparer le bien du beau : après que le voyage en Suisse, « pays honnête » mais « sans crimes, sans histoire, sans littérature, sans arts... un robuste rosier sans épines ni fleurs... » (pp. 457-458) a permis d'établir la nécessité de l'immoralisme pour l'artiste, la fin de la quête se confond pour Michel avec la possibilité entrevue en Tunisie d'accueillir et de manifester la beauté du monde, d'atteindre le bien par le beau et de dépasser l'antagonisme entre la culture et la nature.

La question de la conciliation entre la responsabilité envers le lecteur progressivement assumée par Gide, d'une part, et, d'autre part, cette « croyance en l'œuvre d'art, et le culte qu'[il] lui voue »¹⁶ et lui vouera toujours,¹⁷ ne saurait

¹³ Voir *Littérature et Morale*, dans André GIDE, *Journal. 1889-1939*. Paris, Gallimard, 1951, pp. 87-94. BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE.

¹⁴ Voir *Paludes*, *op. cit.*, pp. 119-120.

¹⁵ Voir *Les Faux-monnayeurs, Romans et récits [...]*, *op. cit.*, pp. 1083-1084 : « À cause des maladroits qui s'y sont fourvoyés, devons-nous condamner le roman d'idées ? En guise de romans d'idées, on ne nous a servi jusqu'à présent que d'exécrables romans à thèses. Mais il ne s'agit pas de cela, vous pensez bien ».

¹⁶ *Journal 1889-1939*, *op. cit.*, 26 juin 1913, p. 388.

¹⁷ Cette foi dans l'œuvre d'art, plus que l'attachement à une écriture symbolique, constitue sans doute le véritable héritage du symbolisme dans l'œuvre de Gide. C'est à elle qu'Albert SONNENFELD faisait à juste titre référer

pourtant être réglée définitivement. Car cette redéfinition des rôles respectifs et surtout des responsabilités respectives de l'écrivain et du lecteur a pour principale fonction de permettre au premier de continuer à écrire, en mettant l'artiste en paix avec sa conscience : il s'agit bien pour lui de formuler une fois de plus sa profession de foi, de redéfinir une conception normative de la littérature, digne à ses yeux de sa vocation artistique et capable du même coup de déboucher sur une forme légitime de création, d'énoncer les principes qui peuvent réguler l'écriture pour se conformer à cette conception, de mettre en œuvre une écriture qui respecte ses principes et finisse par les illustrer. Quant à la redéfinition des rôles par le métadiscours, elle relève en revanche du tour de passe-passe dialectique, par lequel l'auteur s'évertue à nier sa propre influence et la réduit théoriquement à néant, laissant le lecteur libre de trouver la réplique, conformément au principe de la collaboration énoncé dans *Paludes*, mais lui assignant un rôle qu'il est seul à avoir choisi. L'écriture seule est la vraie réponse au « problème » que l'écrivain se pose à lui-même, par-delà la question de l'individualisme : elle fait de cette œuvre, suffisamment ouverte pour que le lecteur décide seul de son sens, un système parfait, clos sur lui-même, suivant un paradoxe propre à tous les « livres ironiques, ou critiques », ¹⁸ de Gide, puisque constitué en espace éthique autonome, producteur de ses propres valeurs. Mais cette réponse littéraire est par là-même limitée, valable pour le seul livre où elle est actualisée. Dans le suivant, c'est en tenant compte d'une double évolution, la sienne propre et, plus encore, celle des représentations collectives de la littérature ou, si l'on préfère, de l'idéologie littéraire dominante, que Gide doit ajuster sa réponse et redéfinir une écriture adaptée à une morale de l'écrivain elle-même redéfinie et justifiée. Ainsi, *L'Immoraliste*, comme les livres précédents, appelle déjà le prolongement du suivant : dans cet espace rigoureusement clos, l'auteur prend soin de ménager une porte de sortie, sous la forme d'une incertitude quant au parti à prendre face à la découverte d'une responsabilité.

rence, en insistant, dans « Problématiques de la lecture dans *L'Immoraliste* et dans *La Porte étroite* » (dans *André Gide 6. Perspectives contemporaines*. Paris, Lettres Modernes – Minard, 1979, pp. 126-127), sur la fidélité à un certain idéal « de la Parole et du Livre » traduite par la démarche de Michel, qui sollicite l'écoute de ses amis pour effectuer une ultime renaissance, en faisant coïncider le logos et son être. Pierre ALBOUY, dans « *Paludes* et le mythe de l'écrivain » (dans *Cahiers André Gide 3. Le Centenaire*. Paris, Gallimard, 1972, p. 249), concluait à la révocation, dans la première sotie, des « idéaux symbolistes d'artiste et d'œuvre », l'un et l'autre étant définis, de manière il est vrai assez sommaire, par le sacrifice total du premier à la seconde et par la rédemption offerte en retour à l'écrivain. Or, la rédemption permise par le sacrifice à l'œuvre, ce principe que Gide n'a cessé de tourner en dérision aux lendemains des *Cahiers d'André Walter*, dans *La Tentative amoureuse* et dans *Le Voyage d'Urien*, avant la satire féroce de ce Tityre qui ne cesse de clamer qu'il écrit *Paludes* et peut ainsi espérer racheter une vie qu'il qualifie lui-même de médiocre, semble pour une part réhabilitée dans *L'Immoraliste*, puisque le récit de Michel reconstruit sur le plan esthétique tout ce que le personnage a pu détruire et donne à ses actions une légitimité, ce qui ressemble fort à une absolution de fait : voir la lecture d'Elaine CANCALON, « Création et destruction dans les récits d'André Gide » (dans *André Gide 6, op. cit.*, pp. 81-90).

¹⁸ Voir le jugement célèbre sur son œuvre formulé (en divers endroits) lors de la parution des *Caves du Vatican*, repris notamment dans *Les Caves du Vatican, Romans et Récits [...]*, *op. cit.*, p. 679 : « Récits, soties... il m'apparaît que je n'écrivis jusqu'à aujourd'hui que des livres ironiques (ou critiques, si vous le préférez), dont sans doute voici le dernier ».

Comme *El Hadj*, *L'Immoraliste* constitue donc une fable nécessairement ironique sur la tentation de parler au désert engendrée par le constat qu'il n'est pas d'écriture innocente, irresponsable, dès lors que l'on parle pour autrui. Le *Traité du faux prophète* se clôt en effet sur un dilemme, dont la formulation littéraire évoque l'alternative de la « Postface pour la deuxième édition de *Paludes* et pour annoncer *Les Nourritures terrestres* », « crier comme à des sourds », au risque de galvauder « l'œuvre d'art [qui] répugne à ces cris », ou « parler au désert ».¹⁹ Car si le temps du chant innocent et insouciant est définitivement révolu, s'il n'est plus possible aujourd'hui d'être un conteur des places uniquement soucieux de son art, la tentation subsiste pour El Hadj de se taire, ou de parler au désert :

Ma tâche de pâtre est finie ; mon âme est enfin délivrée. Maintenant de joie que crierais-je ? Je ne peux plus ne plus chanter que des chansons. [...] Voici, voici dans l'intérieur du palais de la Ville, je sais qu'un jeune frère du prince grandit... Attend-il que ma voix le guide ? et recommencerai-je avec lui, avec un nouveau peuple, une nouvelle histoire, que je reconnâtrai pas à pas... ou si, comme ces esprits pleins de deuil et nourris de cendres amères, je m'en irai tout seul — comme ceux cachant un secret, qui rôdent autour des cimetières, et qui cherchent sans le trouver leur repos dans les lieux déserts (p. 363).

Or, *L'Immoraliste* se fait l'écho du dilemme évoqué dans ces lignes qui laissent ouvertes la conclusion d'*El Hadj*. Le lien entre les deux œuvres est souligné dès la préface du récit publié en 1902, présenté par son auteur comme « un fruit plein de cendre amère » (p. 367). Et comme El Hadj, Michel, s'il a employé le reste de sa volonté à quitter Toggourt dont le « cimetière français est hideux » (p. 470), ne peut se résoudre à quitter El Kantara, où repose la défunte Marceline. Aux portes du désert, face à une plaine qui évoque conjointement la mort et le désert, puisque « par la chaleur, et toutes les moissons fauchées, [elle] ressemble au désert » (p. 370), entouré de « splendeur et de mort » (p. 471), Michel doit attendre le « déclin [...] de la journée » (p. 371) pour parler.

L'ambivalence des détails symboliques qui caractérisent la situation de Michel porte cependant en elle-même la possibilité d'une alternative. Les signes de mort qui l'entourent sont immédiatement contredits par des signes de vie. Ainsi, le déclin de la journée est donné pour la condition de la renaissance dont le récit va accumuler les signes prophétiques, comme le narrateur le suggère dès le prologue : « À la fin du récit, nous avons vu le jour se lever sur la plaine » (p. 370). Et si, racontant son histoire depuis une terrasse qui surplombe cette plaine désertique, Michel a chance de « parler au désert », sa parole, dont on peut douter qu'elle rachète l'échec de sa quête, n'est pas le silence de ceux qui rôdent autour des cimetières. Sans préjudice du jugement porté par ses amis venus l'écouter comme de celui prononcé par le président du conseil, et surtout sans franchir lui-même la frontière qui sépare l'art littéraire de la vie, Michel le

¹⁹ Voir *supra*, note 5.

narrateur jette son expérience immoraliste dans l'arène de la seconde, en l'offrant en pâture à un lecteur donné aussi bien pour une conscience morale que pour un individu social.

Aussi bien, pour progresser à petits pas dans la voie qui le conduit à assumer la fonction d'un écrivain responsable dans la cité, Gide ne piétine-t-il jamais vraiment, même si ses livres ont des allures de toiles de Pénélope littéraires, où toute page affirmative tend à se détruire dans la négation de la page suivante. Car dans *L'Immoraliste*, contrairement à *El Hadj* et aux *Nourritures*, il n'est pas question seulement de se libérer, mais bel et bien d'être libre. Et l'écrivain, qui pose la question de savoir comment employer cette liberté difficile à acquérir, trace les frontières du champ social et moral, même si c'est pour s'interdire en principe d'y prendre position et pour déléguer cette fonction à un lecteur capable de tirer une leçon de l'œuvre et de la mettre en pratique. Ainsi, l'ironie n'a pas pour seul but de préserver l'idéal de l'œuvre d'art, pierre angulaire de la morale gidienne de l'écrivain, et pour seule fin pratique de transformer effectivement le livre en un manuel de délivrance : le texte peut maintenant révéler le lecteur, et non seulement l'inverse, suivant le pacte de lecture défini dans la préface de *Paludes*, et cet échange instauré *de facto* fonde la responsabilité de l'écrivain.

LES LETTRES ROMANES

Direction et Administration
Place Blaise Pascal 1
B-1348 LOUVAIN-LA-NEUVE
(Belgique)

Éditées avec le concours de la Fondation Universitaire de Belgique
et de la Communauté française
sont consacrées à l'étude scientifique des littératures romanes, et notamment
à leur histoire.

Elles publient trimestriellement des articles originaux, des comptes rendus
critiques de revues et de livres, ainsi que des notes bibliographiques formant
chaque année un volume d'au moins 320 pages. La livraison peut comporter des
numéros doubles et des numéros spéciaux.

COMITÉ DE RÉDACTION

Georges JACQUES, Directeur
Jean-Claude POLET, Secrétaire de Rédaction
G. MURAILLE, M. OTTEN, A. SEMPOUX, Cl. THIRY, † A. VERMEYLEN
de l'Université de Louvain – M. TYSENS, de l'Université de Liège –
Cl. PICHOS, de la Sorbonne Nouvelle – L. SCHRADER, de l'Université
de Düsseldorf.

Tous nos articles et comptes rendus sont signés.
Ils n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENTS

Pour tome LI, 1997:

Belgique: 900 FB.
Étranger: 1.000 FB.

Ces sommes sont à payer:

- par virement à notre C.C.P. n° 000-1439571-91
- par virement à notre compte bancaire n° 271-0366211-68 (pour les abonnés belges uniquement);
- par chèque bancaire sur une banque belge et libellé en francs belges (pour les autres chèques, il faut ajouter 200 FB de frais bancaires);
- par mandat postal international (pour les abonnés étrangers uniquement).