



Territori della Cultura

Rivista on line Numero 56 Anno 2024

Iscrizione al Tribunale della Stampa di Roma n. 344 del 05/08/2010



Sommario

Comitato di Redazione

5

Un nuovo percorso d'impegno sul valore del patrimonio immateriale

Alfonso Andria

8

Interessi diffusi e beni culturali

Pietro Graziani

12

Conoscenza del Patrimonio Culturale

Raffaella Federico Un tributo a Dioniso dalla villa di Arianna

18

Maria Cristina Misiti Ancora qualche riflessione
sull'autoritratto di Leonardo

24

Cultura come fattore di sviluppo

Arianna Beretta Arte e medicina: un'alleanza per la conservazione
del patrimonio

32

Patrizia Miggiano GreenHeritage. Un policy brief per mitigare l'impatto dei
cambiamenti climatici sul patrimonio culturale immateriale

38

Gino Famiglietti Le "cose di antichità e d'arte" illecitamente esportate: una
proposta organizzativa per affrontare il problema

46

Elisa Piga e Manuela Ronchi Il Geoportale della Cultura Alimentare. Uno
strumento digitale innovativo per raccontare culture, territori e comunità

52

Antonia Corvasce, Francesco Moneta PREMIO CULTURA + IMPRESA
2023-2024. Le tendenze di oggi: arte contemporanea e design,
rigenerazione urbana, sostenibilità sociale e innovazione
tecnologica e digitale al servizio della cultura

56

Metodi e strumenti per le politiche culturali

Hamra Zirem Le pitture e le incisioni rupestri nel parco culturale
del Tassili N'Ajjer

64

Dieter Richter *È stata la mia grande fortuna, che potei salvarmi qui.*
Maria Hellersberg, sindacalista e battistrada per i diritti delle donne: un
destino d'esilio a Positano (1935-1980)

72

Hamra Zirem Vedere il mondo con altri occhi, la lezione di Gianluca Ferri

78

Emilia Surmonte *L'Immoraliste* d'André Gide face à la tradition
du roman au XIXe siècle. Rupture ou continuité?

82

Carmen Saggiomo Gide face à Dostoïevski: entre le maudit et le bonheur

98

Patrizia Nardi Patrimonio culturale immateriale italiano.
Racconti (in)Visibili e Machines for Peace, i progetti espositivi di ICPI
e Rete delle grandi Macchine a spalla a Parigi.

110

Appendice: Raccomandazioni Ravello Lab 2023

121

Rubriche

142

Comitato di Redazione



Presidente: Alfonso Andria andria.ipad@gmail.com

Direttore responsabile: Pietro Graziani pietro.graziani@hotmail.it

Direttore editoriale: Roberto Vicerè redazione@quotidianoarte.com

Comitato di redazione

Claude Livadie Responsabile settore
"Conoscenza del patrimonio culturale" alborelivadie@libero.it
Jean-Paul Morel Archeologia, storia, cultura moreljp77@gmail.com
Max Schvoerer Scienze e materiali del
patrimonio culturale schvoerer@orange.fr
Maria Cristina Misiti Beni librari,
documentali, audiovisivi c_misiti@yahoo.it

Francesco Caruso Responsabile settore
"Cultura come fattore di sviluppo" francescocaruso@hotmail.it
Territorio storico, ambiente, paesaggio
Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale ferrigni@unina.it

Dieter Richter Responsabile settore
"Metodi e strumenti del patrimonio culturale" dieterrichter@uni-bremen.de
Informatica e beni culturali
Matilde Romito Studio, tutela e fruizione
del patrimonio culturale matilderomito@gmail.com
Adalgiso Amendola Osservatorio europeo
sul turismo culturale adamendola@unisa.it

Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale univeur@univeur.org
Monica Valiante

Progetto grafico e impaginazione

PHOM Comunicazione srls

Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali
Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)
Tel. +39 089 858195 - 089 857669
univeur@univeur.org - www.univeur.org

Per consultare i numeri precedenti e
i titoli delle pubblicazioni del CUEBC:
www.univeur.org - sezione Mission

Per commentare gli articoli:
univeur@univeur.org

ISSN 2280-9376

Main Sponsor:





L'Immoraliste d'André Gide face à la tradition du roman au XIXe siècle. Rupture ou continuité?¹

Emilia Surmonte
Université de la Basilicate (Italie)

Introduction

Depuis ses débuts, l'écriture fictionnelle d'André Gide semble vouloir répondre à une double instance (voire à un double défi) : parvenir à rechercher et fictionnaliser un « moi authentique »² en action et en évolution au fil du temps, tout en montrant les dynamiques créatrices et de représentation que tout geste scriptural, à son avis, convoite, recherche et réalise face au(x) « moi » narré(s) et à aux histoires mises en scène³.

Or, comme le montrent les exemples illustres - que Gide connaît parfaitement - de Montaigne⁴, Rousseau⁵, Stendhal⁶ dans leurs écritures de la subjectivité, où expérimentation et expérience se fondent et se confondent, ce type d'écriture, égotique et spéculaire, oblige à une flexibilité et à une modélisation toujours renouvelées de la « matière » traitée, pour pouvoir suivre les « mouvements » et les torsions du sujet dont il est question, ainsi que son évolution au fil du temps. Attitude que Gide gardera pendant toute sa vie, fidèle à une conception de son œuvre comme « ensemble »⁷, qu'il affirme vouloir réaliser dès sa jeunesse, bien

¹ Cet article a été publié dans le *Bulletin des amis d'André Gide* n. 207/208 automne 2020 « Gide et le XIXe siècle ».

² Cf. Mohamed Lakhdar Maougal : « Mens sana in corpore sano ou l'engendrement du nouvel être », dans BAAAG, *André Gide et l'Algérie*, - XXII, 102, Avril 1994.

³ « L'écriture, pour Gide a une fonction essentielle, celle de légitimer sa nature et sa vie en les incorporant dans une forme définitive ». Mais encore faut-il que cette perfection soit atteinte. Par-là, nous retrouvons les questions de métier, élevées au rang de sacerdoce ». Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide. Biographies d'un écrivain*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 336.

⁴ Cf. André Gide, *Les pages immortelles de Montaigne, lues et expliquées par André Gide*, Paris, Correa, 1948 et Michel de Montaigne, *Essais*, tome I, édition de Pierre Michel, préface d'André Gide, Paris, Folio classique, 1973.

⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Confessions* et Abdelkhalq Jayed, « Fictionnalisation de l'autobiographie chez André Gide » dans « Diversité culturelle et désir d'autobiographie dans l'espace francophone », *Dalhousie French Studies*, Vol. 70, 2005. p. 99-104. Cf. également Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide*, op. cit., p. 455.

⁶ Cf. Stendhal, *Vie d'Henri Brulard* ; Everett Knight, « Stendhal et André Gide », *French Review*, vol. n. 24, n. 6, May, 195, p. 461-470 ; Jean-Michel Wittmann, « L'autoportrait comme art de l'oblique : Gide face à ses modèles (Dostoïévski, Stendhal) », in S. Lascaux et Y. Ouallet (dir.), *Autoportrait et altérité*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014, pp. 23-31.



conscient aussi de la distance qui s'établit forcément avec l'originel quand le « moi » se fait diction⁸. Ann Jefferson nous rappelle, en effet, que :

Le « moi » gidien est par essence un « moi » changeant, où le « moi » d'aujourd'hui diffère du « moi » de demain, et se voit transformé par le fait même de s'exprimer. Dans une variation sur la notion d'expression créatrice qui a occupé tant de ses contemporains, Gide découvre que, en se racontant, il transforme la chose même qu'il est en train de dépeindre, et la véracité de l'autobiographie ne le protège en rien de ce processus⁹.

Cela engendre chez lui une recherche permanente de nouveaux modèles expressifs qui puissent s'accorder avec la matière traitée et les buts visés, avec une attitude de recherche expérimentale – toute différence thématique-stylistique faite – qui semblerait pouvoir être considérée en continuité avec celle animant l'écriture romanesque au XIX^e siècle en France.

Les premières expérimentations narratives gidiennes de la fin du XIX^e siècle se situent dans le sillon des formes scripturales considérées les plus innovantes à cette époque, ce qui est significatif de son désir de « marche en avant » dans le domaine de l'écriture¹⁰. Mais, même si l'influence de l'« air du temps » symboliste est manifeste, comme l'a bien remarqué Jean-Michel Wittmann¹¹, l'approche du XX^e siècle et la crise annoncée du roman¹² trouvent cet auteur prêt à repenser ses techniques de narration dans une direction nouvelle, comme le relève Pierre Masson :

Il y aurait d'abord, évidemment, l'influence de l'école symboliste, pour qui le réel n'est jamais qu'une donnée subjective, le miroir de nos dispositions intérieures. Mais on voit bien en quoi cette conception pouvait se trouver en contradiction avec les goûts et les convictions du jeune homme. Aussi, dès *Le Voyage d'Urien*, il allait inventer un

⁷ « La nécessité de rester critique envers son propre jeu interdit au créateur de donner à son œuvre une valeur absolue et définitive ; elle l'oblige à recommencer sans cesse, sous des formes diverses, la même entreprise ». Pierre Masson et al., *Le roman somme d'André Gide*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 13. C'est à partir de la rédaction du *Traité de Narcisse* que Gide a conçu l'idée de penser à créer une œuvre qui serait un « ensemble », comme il l'écrit dans une lettre à Madeleine, reprise dans Claude Martin, *La Maturité d'André Gide*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, p. 12. Cf. *RR1*, p. XXV.

⁸ Cf. Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.

⁹ Ann Jefferson, *Le défi biographique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 273.

¹⁰ Cf. Robert Kopp et Peter Schnyder (dir.), *Gide et la tentation de la modernité*, Paris, Gallimard, « Les cahiers de LA NRF », 2002. Cf. également Pierre Lachasse, « Palimpsestes 'fin-de-siècle' » dans Clara Debard, Pierre Masson, Jean-Michel Wittmann (dir.), *André Gide et la réécriture*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013, p. 89-102, et notamment ce qu'il dit à p. 102 : « Les œuvres symbolistes de Gide sont des carrefours de textes [...] qui s'inscrivaient dans les débats esthétiques de sa génération et lui permettaient de construire peu à peu son écriture personnelle à travers les étapes de l'adhésion, de l'imitation et de la transgression ».

¹¹ Jean-Michel Wittman, *Symboliste et déserteur. Les œuvres fins de siècle d'André Gide*, Paris, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernité n° 13, 1997.

¹² Cf. Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la Révolution française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

type d'écriture, le saugrenu, qui est un moyen de réintroduire des éléments réalistes dans ses fictions. Ce faisant, il ne revenait nullement à Zola, il ne cherchait ni « les petits faits vrais » de Stendhal, ni l'« effet de réel » que théoriserait Barthes, mais au contraire un décalage iconoclaste, qui à la fois brise le miroir symboliste et donne une allure fantastique, voire fantastique à la réalité évoquée¹³.

Voilà pourquoi il se lance sur des pistes expressives caractérisées par un expérimentalisme¹⁴ original et protéiforme, qui assume une instance symbolique de type nouveau - expression de l'opacité intérieure et de l'inquiétante étrangeté de l'homme contemporain et de ses contradictions - comme le véritable noyau central autour duquel organiser ses narrations¹⁵ et ses procédés thématique-stylistiques innovants, présentant de significatifs points de contact avec la psychanalyse, comme il le découvrira plus tard¹⁶. Une voie qu'il annonce dans son *Journal*¹⁷ et que l'on retrouve déjà esquissée dans son *Traité de Narcisse* où, selon Jean-Michel Wittmann,

Gide affirme [...] un principe esthétique qui se ramène au fond plus que jamais à l'ambition mallarméenne de suggérer l'irreprésentable » et où [...] il esquisse [...] une réflexion sur la lecture : le lecteur doit consentir à tendre l'oreille, c'est-à-dire à déchiffrer un texte essentiellement symbolique même quand il rapporte des faits passés ou peint des figures ayant existé, pour se donner la chance d'entendre ce que l'écrivain veut lui dire, car celui-ci [...] ne lui dévoilera [...] pas directement ce qu'il a à lui dire d'essentiel¹⁸.

Le cas de *L'Immoraliste*

Ce nouveau cours, qui se concrétisera de manière magistrale dans l'écriture des *Faux-monnayeurs*¹⁹, trouve son premier accomplissement dans *L'Immoraliste*, achevé à la fin de 1901 et publié en 1902, mais dont le projet mûrit à partir d'une époque légèrement plus ancienne²⁰. Son auteur y aborde des probléma-

¹³ Pierre Masson, *Les Sept Vies d'André Gide*, op. cit., p. 475.

¹⁴ Pour les notions d'expérimentalisme et expérience vécue cf. Maurice Blanchot, « Gide et la littérature d'expérience », in Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 208-220 et *J1* p. 213.

¹⁵ « Une œuvre bien composée est nécessairement symbolique. [...] L'œuvre d'art est une idée qu'on exagère. Le symbole, c'est autour de quoi se compose un livre. » André Gide, *Réflexions sur quelques points de littérature et morale*, *J1*, p. 424.

¹⁶ Cf. Alain Goulet et Claude Maillard, « Gide et Freud et après... Gide » dans *l'Almanach der Psychoanalyse 1930*, BAAG, vol. 36, n. 157, 2008, pp. 33-48.

¹⁷ André Gide, *J1*, p. 258.

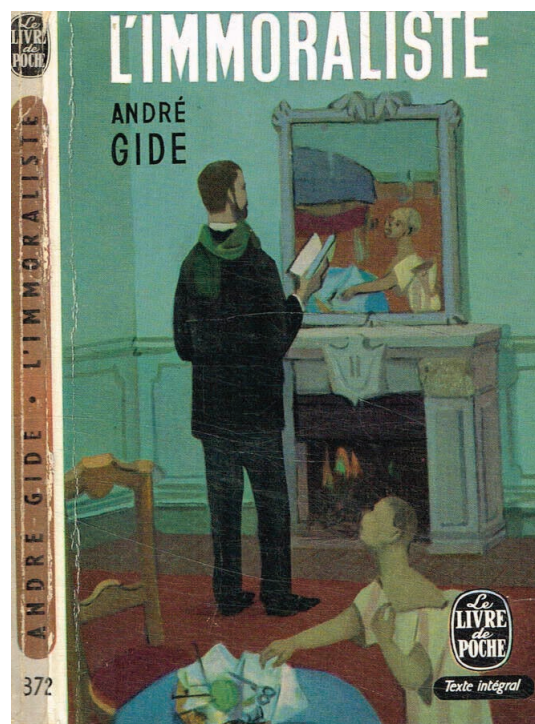
¹⁸ Jean-Michel Wittmann, « Le personnage autoréflexif dans l'espace autobiographique. L'exemple de Gide », dans Luc Fraisse, Éric Wessler, (dir.), *L'Écrivain et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.401.

¹⁹ Cf. Pierre Masson et al., *Le roman somme d'André Gide*, op. cit.

²⁰ Cf. *RR1*, pp. 1368-1379. Cf. également Thomas Reisen, « *L'Immoraliste* » d'André Gide : édition génétique et critique, Thèse de doctorat, Université de Caen, 2001, p. 47-52.

tiques existentielles fondamentales le travaillant depuis un moment, qu'il faut désormais, à son avis, regarder « dans les yeux »²¹, par le biais de cette forme, rigoureuse et lucide, que l'on appelle un « récit à la française »²². Ce dernier agit comme un miroir « neutre », dans lequel se reflètent la complexité et l'ambiguïté d'une matière que le lecteur pourra pénétrer seulement s'il recherche et suit la trace symbolique soutenant la narration. Celle-ci lui permettra d'accéder à un deuxième degré de lecture, où il trouvera des voies d'interprétation du sens de l'œuvre, tout en sachant qu'elles restent toujours non exhaustives et non définitives.

La structure de ce « livre »²³, comme Gide le qualifie dans sa préface auctoriale, qui apparaît dans la deuxième édition de 1902 pour éclaircir ses intentions face aux critiques éventuelles²⁴, fait ressortir la capacité de son auteur de donner à ce « genre » une dimension nouvelle et originale, exemple littéraire à suivre, précurseur de tendances stylistiques qui s'affirmeront successivement dans la littérature française du XX^e siècle. Comme en témoigne déjà, quelques années plus tard, Marguerite Yourcenar, pour ne citer qu'un cas, qui fera de *L'Immoraliste* le modèle littéraire de la rédaction de son *Alexis ou le traité du vain combat*²⁵. Et plus récemment, au tournant du XXI^e siècle, certaines écritures du moi dites « impliquées »²⁶.



²¹ Cf. Thomas Reisen, op. cit., p. 8 « *L'Immoraliste* marque donc le sommet en même temps que la fin de la première vie d'écrivain d'André Gide, celle qui a vu naître *Paludes*, *Les Nourritures terrestres*, *Le Prométhée mal enchaîné*, les traités et les drames. Si on a souvent mis en rapport, sur les suggestions de Gide, *L'Immoraliste* avec *La Porte étroite* pour montrer que les deux œuvres dénonçaient, l'une les excès de l'individualisme, l'autre ceux du piétisme, on a moins mis l'accent sur les œuvres antérieures qui ont préparé le premier. Car si *L'Immoraliste* est un sommet, il est aussi une somme, esthétique autant que biographique ».

²² Cf à ce propos la définition de « récit à la française » de Marc Dambre : « Le récit à la française exige un certain masochisme, ou une rigueur que l'on a pu rapprocher du protestantisme et du jansénisme. L'exercice suppose un goût immodéré pour la géométrie variable des passions, mais aussi une lucidité sans complaisance à l'égard de soi, une forme d'autodénigrement [...] La compensation se cherche dans la perfection d'une écriture. » Marc Dambre et Richard J Goslan (éds), *L'exception et la France contemporaine : Histoire, imaginaire et littérature*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle 2010, p. 249.

²³ RR1, p. 591.

²⁴ RR1, p. 1379. Cf. encore Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide*, op. cit., p. 366 : « Écrites souvent après la parution du livre, les préfaces de Gide se donnent comme des mises au point à l'usage du lecteur myope ou paresseux ».

²⁵ Cf. à ce propos, Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 94.

²⁶ Cf. Catherine Brun, Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015.

Par cette déclinaison du « récit à la française »²⁷ choisie pour *L'Immoraliste*, Gide installe sa narration dans la sobriété d'une écriture « classique »²⁸ qui cible avec clarté son objet et tient la barre d'une énonciation qui ordonne de manière conséquente la matière « difficile » traitée, à l'intérieur d'un cadre narratif fondé sur un triple dialogisme qui évoque seulement en apparence la structure, très XVIII^e siècle, dans laquelle l'Abbé Prévost insère la narration de sa *Manon Lescaut* comme le soutient quelques critiques²⁹. Car, à différence de ce qui arrive dans *Manon Lescaut*, l'encadrement imaginé et réalisé par Gide n'est pas un prétexte/escamotage scriptural qui met en scène un narrateur « bouche » et un narrateur « oreille », mais un agent fondamental dans l'interprétation de second degré de l'histoire racontée par Michel, comme on le verra.

Exception faite pour l'influence profonde exercée sur lui par la pensée et l'œuvre de Dostoïevski - analysée par Carmen Saggiomo dans une étude récente³⁰ -, Gide manifeste bientôt, à maintes reprises, la volonté de créer des œuvres originales, en dépassant ainsi les tendances romanesques qui ont marqué le XIX^e siècle. Et cela indépendamment de la considération qu'il puisse avoir pour certains écrivains particulièrement représentatifs de l'époque qui se termine, comme le démontre, de manière exemplaire, la relation contradictoire qu'il entretient intellectuellement avec Gustave Flaubert et son œuvre³¹.

Une exigence impérieuse d'originalité le porte, alors, à vouloir renouveler profondément non seulement les enjeux des typologies narratives qui s'étaient affirmées au cours du XIX^e siècle, mais aussi les thématiques et les dynamiques d'interactions entre les individus et la société, en donnant la primauté à la subjectivité et à ses instances intimes³².

Pour ce faire, sa création littéraire puise ses ressources techniques dans un miroir « renversé »³³ de specularités scripturales par rapport aux stratégies narratives des grands écrivains du

²⁷ « *L'Immoraliste* et *La Porte étroite*, d'abord appelés romans à leur parution, perdent ensuite cette caractéristique lorsque Gide décide de leur appliquer rétrospectivement le nom de récit qu'il inaugure avec *Isabelle* ». Pierre Masson, Préface, *RR1*, pp. XII-XIII.

²⁸ Cf. Lisa Forment « André Gide, un classique 'au second degré' ? », dans Clara Debarb, Pierre Masson, Jean-Michel Wittmann (dir.), *André Gide et la réécriture*, op. cit., pp. 55-73.

²⁹ Cf. Philippe Sabot, « Gide disciple de Nietzsche ! *L'Immoraliste* en 1902 », dans Frédéric Worms (dir.), *Le Moment 1900 en Philosophie*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

³⁰ Cf. Carmen Saggiomo, *Gide face à Dostoïevski. Par-delà le mariage du Bien et du Mal*, préface de Pierre Masson, Publications de l'Association des Amis d'André Gide, 2018.

³¹ Cf. Michel Eugène/Jean-François Minot, « Gide, fils spirituel de Flaubert » dans *BAAG*, n°143-144, 2004.

³² Comme le relève Justine Legrand à propos de *L'Immoraliste* : « Tout ce qui fait le récit de *L'Immoraliste* concourt à redéfinir la place de l'homme dans la société, notamment par le biais d'une étude de son intime », dans son article « De *L'Immoraliste* à *La Porte étroite* » in Clara Debarb, Pierre Masson, Jean-Michel Wittmann (dir.), *André Gide et la réécriture*, op. cit., p. 209.

³³ Cf. à ce propos Lucien Dallenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 250.



siècle dans lequel il est né, tout en en assimilant leur leçon la plus profonde, celle de la recherche de formes narratives adéquates à soutenir des idées de fond et la vision du monde de l'auteur, dont le roman se fait porteur, qu'elles soient l'expression d'un engagement éthico-social ou bien d'une préoccupation esthétique.

C'est dans ce creux, suspendu entre passé et futur – engagé dans un élan et un effort de création du « futur » – qu'il se situe, « contre » des formes et des genres qui représentent pour lui la « tradition » et lui semblent désormais insuffisants, voire inadéquats à identifier, comprendre et raconter la subjectivité humaine et sa relation à un monde et à une société qu'il perçoit désormais comme incapables d'en retenir et d'en prendre en charge la complexité.

Une opération artistique, la sienne, que l'on peut résumer avec la formule qu'il utilise dans *Le Voyage d'Urien* : « sentant très vivement ce que nous ne voulions pas être, nous commençâmes de savoir ce que nous étions »³⁴, et qu'il essaie de réaliser par le biais de l'écriture, toute sa vie durant.

Et si « ces premiers textes, liant l'écriture au présent de l'écrivain, analysaient un état de pensée, cherchant à le dépasser »³⁵, avec *L'Immoraliste*, Gide joue une partie plus complexe, plus « totale ». Par son écriture, il parvient à réaliser le paradoxe de la coexistence, en même temps, d'un « pont » (interprétation de premier degré) et d'un « point de rupture » (interprétation de second degré) entre un passé et un futur existentiel et scriptural³⁶, dont les pivots intellectuels apparaîtront plus clairs seulement après la parution de *La Porte étroite*³⁷.

Car 1902 n'est pas seulement la date de publication d'une œuvre qui inaugure un nouveau siècle pour Gide, mais aussi une date emblématique, voire charnière, dans le rapport qui caractérise pour lui la relation entre vécu personnel et écriture :

Avec *L'Immoraliste*, Gide entre, au moins partiellement, dans le domaine de la rétrospection, du retour à des données anciennes sur lesquelles il n'est plus question d'influer, mais qu'il peut tenter de réinterpréter afin de, progressivement, se détacher de leur emprise³⁸.

La « nouvelleté » de cette œuvre – pour utiliser un mot que dans ce livre Gide attribue au personnage de Ménalque – s'applique aux points forts de l'écriture narrative, c'est-à-dire, l'architecture

³⁴ *RR1*, p. 194.

³⁵ *RR1*, pp. 1368-1369.

³⁶ Cf., à ce propos, *RR1*, p. 183 : « [...] ayant goûté dans ce jour des promesses de toutes les futures histoires, cessant de regarder le passé, nous tournerons nos yeux vers l'avenir ; et l'extraordinaire navire, laissant derrière lui le port, les jeux et le soleil tombé, s'enfonça dans la nuit vers l'aurore ».

³⁷ Cf. Henri Maillet, *L'Immoraliste d'André Gide*, Paris, Classiques Hachette, collection Lire aujourd'hui, 1972.

³⁸ *RR1*, p. 1369.

textuelle, le traitement de la subjectivité auctoriale et des personnages ainsi que de leurs relations réciproques, comme on le verra dans le cas des « discours préfaciels » qui ouvrent cette œuvre³⁹, les modélisations chronotopiques⁴⁰ ainsi que le rôle fonctionnel de la description.

Le but visé est celui de présenter un cas dans sa complexité mais aussi de donner un exemple concret – en suivant le questionnement de Dostoïevski – de la relation ambiguë que la littérature entretient avec la morale et de sa capacité d'en scander les profondeurs et les contradictions, en anticipant des tendances qui s'affirmeront au cours du XX^e siècle⁴¹, notamment pour ce qui concerne le sujet du « mal »⁴².

Et c'est bien ce que Gide fait avec *L'Immoraliste*, en s'appuyant sur une architecture textuelle innovante dans sa construction « géométrique » à même de créer des relations visibles et souterraines parmi le factuel de l'histoire racontée, l'indécidable et l'insaisissable de la relation « morale » investissant la triade subjectivité-nature-société face au principe de liberté, et qui joue, entre autres, une partie implicite et voilée touchant la triade masculin-féminin-homosexualité, au deuxième degré d'interprétation. Problématiques qui s'avèrent ici, par conséquent, posées, mais non résolues, car le récit se conclut sans une solution arrêtée, de manière ambiguë. En demandant à ses amis de l'arracher à sa condition, Michel, le protagoniste, affirme en même

³⁹ Cf. Marie-Pier Luneau, Denis Saint-Amand (dir.), *La Préface : forme et enjeux d'un discours d'escorte*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

⁴⁰ Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. Cf aussi ce que dit Henri Mailet dans *L'Immoraliste d'André Gide*, op.cit., p. 35 : « Les temps sont conditionnés par : - un impératif artistique de concentration du drame (comme la règle de l'unité de temps dans la tragédie classique) : un peu moins de trois ans, d'un début d'automne de l'année 189 (année 1) à une fin de printemps ou début d'été de l'année 3 ; - des impératifs de vraisemblance : il fallait d'une part à une maladie le temps de ravager un corps, à une convalescence le temps de rétablir solidement une santé, d'autre part à une autre maladie le temps de s'installer dans un autre corps et de le ruiner jusqu'à la mort ; il fallait aussi à une doctrine le temps de se constituer et de manifester ses effets ; - des considérations climatiques : les saisons ont leur effet sur la physiologie (et lorsque les personnages sont des malades on en conçoit la gravité), mais aussi sur la psychologie ».

⁴¹ Cf. à ce propos ce que dit Philippe Forest dans « Paradoxe d'hier, préjugé d'aujourd'hui », in Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcœur (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 402-403 : [...] la littérature est exemplaire. Elle l'est de ce mouvement vers l'impossible qu'elle ne peut réaliser mais dont elle formule cependant la promesse tournant le sujet vers cette expérience de déchirement et d'angoisse où celui-ci s'annule et s'accomplit. Elle est – si l'on veut parler le langage de la fable– ce chemin qui gravit les pentes du mont Moriah ou bien dégringole jusqu'au sommet dérisoire de ce tas de fumier où l'individu se saisit enfin lui-même dans l'abandon de toute vérité commune, n'ayant plus de comptes à rendre à quiconque, redevable seulement à l'expérience nauséuse et extatique en raison de laquelle tout vacille sinon la certitude même de l'absolu soudain auquel il se doit et qui pourtant ne signifie rien. Il y a bien une morale – si l'on veut user de ce terme – de la littérature qui est de nous inviter à un tel mouvement impossible et de le faire à travers des fictions qui nous donnent comme modèles des individus qui découvrent dans l'épreuve de la déréliction la plus haute le gage paradoxal et miraculeux d'une vérité sans usage. De cette vérité témoigne la littérature. Tel est son unique devoir, son éthique à elle, son engagement dans le monde. La seule promesse, aussi, qu'elle puisse tenir puisque, Kierkegaard l'écrit encore, « le summum de ce que peut faire un homme pour un autre, là où chaque individu n'a affaire qu'à lui-même, est de le rendre inquiet ».

⁴² Cf. à ce propos, Carmen Saggiomo, *Gide face à Dostoïevski. Par-delà le mariage du Bien et du Mal*, op. cit., et Jean Michel Wittmann « L'Immoraliste ou l'écriture diabolique du récit gidien », dans M. Watthée-Delmotte et M. Zupancic (dir.), *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850- 1950)*, Orléans (Canada), Les Editions David, et Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 245-252.



temps son incapacité de renoncer volontairement à l'abandon des sens avec le petit Ali comme le révèlent les dernières lignes du récit :

Ici toute recherche est impossible, tant la volupté suit de près le désir. [...] Arrachez-moi d'ici ; je ne puis le faire moi-même. Quelque chose en ma volonté s'est brisée [...]. Elle [une Ouled-Naïl, ndr] prétend que c'est lui qui surtout me retient ici. Peut-être a-t-elle un peu raison⁴³.

Mais ses amis restent muets et inactifs. Seulement l'un d'eux agira pour se limiter à signaler le cas à un « Président du Conseil », figure sur laquelle on reviendra.

Les axes relationnels de cette (ces) triade (s) sont interconnectés entre eux *via* des effets narratifs de « densification ouverte », rendus possibles par la structure particulière de ce récit, bâti comme un réseau dialogique pluriel, où les différentes parties se répondent et correspondent « en écho ». Une solution technique qui s'appuie : 1) sur un questionnement direct et indirect donnant son ton caractéristique et sa valeur exemplaire⁴⁴ à l'histoire racontée par Michel ; 2) sur une symbolique allusive qui joue sur un réseau d'intertextualités internes et externes et prend parfois une allure presque citationnelle⁴⁵.

Toute l'architecture textuelle s'organise autour d'un noyau symbolique fondamental représenté par le chiffre 3 et ses multiples, investissant les plans de la structure, de la phrase et du lexique, qui méritent une analyse plus large et approfondie de celle qu'il est possible de faire dans ce contexte, car ce chiffre, chargé de significations mathématiques et religieuses, réitère symboliquement, et de manière presque obsessionnelle, la présence d'une triade manifeste et d'une triade cachée à l'intérieur du texte. Comme le rappelle Pierre Masson dans un exergue de son essai *Les sept vies d'André Gide*⁴⁶, l'intérêt que Gide a pour certains chiffres est explicitement déclaré dans son *Journal*. Et il n'est pas superflu de remarquer qu'au XIX^e siècle, notamment dans les milieux symbolistes, l'intérêt pour l'ésotérisme et la valeur symbolique des nombres connaît historiquement une reprise considérable⁴⁷.

À titre d'exemple et pour souligner son importance dans la construction de l'architecture textuelle, on signale ici quelques modalités de déclinaison du chiffre trois dans le récit.

⁴³ *RR1*, p. 690.

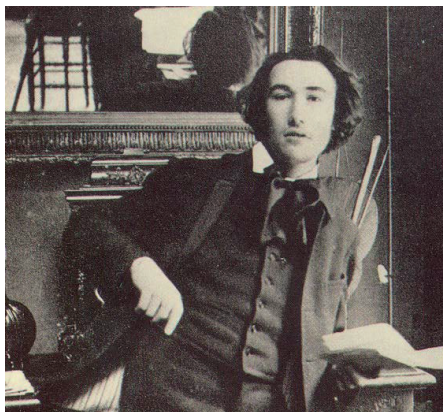
⁴⁴ Cf. Vincent Jouve, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », dans Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcoeur (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 239-248.

⁴⁵ Cf. à ce propos la notice et la note sur le texte dans *RR1*, pp. 1381-1389 ; cf. également Henri Maillat, *L'Immoraliste d'André Gide*, op. cit., et Andrew Olivier, *Michel, Job, Pierre, Paul. Intertextualité de la lecture dans L'Immoraliste de Gide*, Paris, Lettres Modernes n. 183, 1979.

⁴⁶ Cf. Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide*, op. cit.

⁴⁷ Cf. Sébastien Clerbois, *L'ésotérisme et le symbolisme belge*, Bruxelles, Pandora, 2013 et Jean-Pierre Laurant, *L'ésotérisme chrétien en France au XIX^e siècle*, Lausanne, L'Age d'homme, 1993.

L'Immoraliste se compose de trois parties : la première est constituée de neuf chapitres, la deuxième de trois et la dernière d'un seul chapitre, une séquence numérique 931, qui reprend, comme dans un reflet de miroir, le numéro du psaume 139, cité en exergue, que l'on reprendra plus loin. Celui-ci est le premier des trois discours que l'on prend en compte ici comme « pré-



faciels cachés » caractérisant l'ouverture du récit, c'est-à-dire : l'exergue, la dédicace à Henri Ghéon et la lettre que l'ami sans nom écrit à son frère pour lui rapporter l'histoire racontée par Michel dans le but de lui demander de l'aider. À celles-ci il faut ajouter 1) la préface de l'auteur, 2) le discours que Michel fait en guise d'introduction au récit de son histoire et 3) la conclusion effectuée par l'ami sans nom du protagoniste.

Trois amis, Denis, Daniel⁴⁸ et un « je » sans nom sont convoqués pour écouter le récit de Michel qui tourne autour de trois figures fondamentales, Michel, Marceline et Ménalque. Ces amis restent avec

Michel 12 jours. Le récit qui, dans la version définitive, se fera en une seule nuit, était à l'origine échelonné sur trois soirées.⁴⁹

Même le thème du miroir, cher à Gide⁵⁰, n'est pas seulement ici l'expression d'une correspondance spéculaire binaire, mais aussi ternaire. Il suffit d'évoquer, à ce propos, la triangulation présente à propos de la scène où Michel, tourné de dos, voit dans le miroir le personnage de Mektir voler les ciseaux de Marceline, pour découvrir beaucoup plus tard, par Ménalque, que l'enfant arabe a vu, dans ce même miroir, le regard de Michel suivant l'acte du vol. Action de « voir » qui ouvre la voie à un débat implicite sur les notions de « mal » et de « transgression ».

Selon le principe de construction « géométrique » voulu par Gide – car fonctionnel à une interprétation de second degré – les voyages de Michel et de Marceline s'effectuent selon trois directrices principales : France - Tunisie - Algérie ; Algérie - Italie - France ; Suisse - Italie - Algérie, suivant un mouvement d'abord descendant, puis ascendant et de nouveau descendant, afin de rejoindre, comme un retour aux origines, l'étape initiale de la « modification » qui a déclenché la naissance de l'« homme nouveau » Michel. Son parcours initiatique accompli, il pourra dès lors vivre, après la mort de Marceline, dans une liberté sans bornes ni fin. Ce qui représente, sur la base des affirmations initiales de Michel, le véritable nœud problématique abordé par ce récit, celui de la liberté et de ses limites : « Savoir se libérer n'est

⁴⁸ Cf. Andrew Olivier, *Michel, Job, Pierre, Paul. Intertextualité de la lecture dans L'Immoraliste de Gide*, op. cit.

⁴⁹ Cf. *RR1*, p. 1381.

⁵⁰ Cf. Carmen Saggiomo, *Il Trattato del Narciso. Teoria del simbolo*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2005, pp. 7-27.



rien ; l'ardu, c'est savoir être libre »⁵¹. C'est justement cette liberté sans limites ce qui tente et effraie en même temps Michel, en attirant ainsi l'attention du lecteur sur le rapport Homme-Liberté-Entité supérieure régulatrice (que Andrew Oliver identifie comme *Deus Rex*)⁵².

Même le séjour en France de Michel et de sa femme suit un schéma ternaire car il se compose, à son tour, de trois étapes principales représentées par Paris et les deux voyages en Normandie (lieu où le protagoniste expérimentera, à tour de rôles, deux attitudes identitaires spéculaires : il se voudra bourgeois d'abord et transgresseur ensuite).

On retrouve en outre souvent la présence d'un schéma ternaire dans l'organisation phrastique, dans l'accumulation lexicale, notamment de type adjectival, comme le signalait déjà Pierre Lafille en 1954⁵³.

Quant au titre, il présente, lui aussi, une relation avec le chiffre trois, car il compte 12 lettres. Les deux M contigus qu'il contient ne sont pas sans évoquer un couple interne possible. Mais lequel ? Michel et Marceline ? Michel et Ménéalque ? Michel et Moktir ?

La valeur énonciative du titre, dont la dérivation nietzschéenne est contestée par l'auteur lui-même⁵⁴ – en contradiction avec ce qui est affirmé dans la correspondance avec Henri Ghéon⁵⁵ –, semble annoncer l'histoire d'un partisan d'une doctrine spécifique. Mais les appels initial et final du protagoniste obligent à s'interroger non seulement sur le sens véritable de cet appellatif mais aussi sur l'attribution de ce titre⁵⁶. Est-ce Michel, le prota-

⁵¹ *RR1*, p. 597.

⁵² « Monsieur D.R., ne serait-ce pas à l'occasion, *Deus Rex*, véritable président du Conseil, à qui l'on demande d'intervenir du haut de son pouvoir dans la capitale de l'Occident civilisée pour sauver une pauvre âme qui s'est fourvoyée aux enfers ? » Andrew Olivier, *Michel, Job, Pierre, Paul. Intertextualité de la lecture dans L'Immoraliste de Gide*, op. cit., p.47.

⁵³ Pierre Lafille, *André Gide romancier*, Paris, Hachette, 1954.

⁵⁴ Pour les problématiques concernant la relation entre Gide et l'œuvre de Nietzsche cf. « Lettre à Angèle » dans EC, et l'article de Philippe Sabot, « Gide disciple de Nietzsche ! *L'Immoraliste* en 1902 », op. cit.

⁵⁵ Cf. *Henri Ghéon-André Gide. Correspondance 1897-1944*. Ed. Anne-Marie Moulènes et Jean Tipy, Paris, Gallimard, tome I, p. 277-294.

⁵⁶ Cf ce que dit Marcel Drouin avec le pseudonyme de Michel Arnauld dans *La Revue Blanche* n. 227 du 15 novembre 1902 : « La faute en est d'abord au titre, théorique, doctrinal, et qui fait moins attendre un roman qu'une profession de foi. Ce titre convient bien au livre, en exprime le sens total. L'écartier alors qu'il s'offrirait, c'eût été timidité vaine. Le choisir était dangereux, parce qu'il n'était pas vacant. Nietzsche a dit : « Nous autres immoralistes... » ; c'est assez pour qu'une aventure « immoraliste » apparaisse, jusqu'à plus ample informé, comme une illustration du Nietzscheïsme. Mais pour naturel qu'il soit, ce malentendu ne durerait point, si plus de gens savaient lire, dans les lignes et entre les lignes, puis relire, puis réfléchir à leur lecture, corriger les impressions hâtives et retrouver après chaque écart le droit fil de la pensée. Trop de livres trop longs et trop vite écrits favorisent nos habitudes de lecture rapide et sommaire. L'École dite de *l'art social* nous a de plus accoutumés à chercher dans tout roman l'exposé direct d'une thèse. Je ne crois pas qu'autrefois personne ait pris *Adolphe* pour une apologie, ni même, – bien que la *lettre de l'auteur* y prêtât, – pour un acte de contrition : car à quoi bon se déclarer pour ou contre le héros, tout à la fois tourmenteur et victime, et fausser l'émotion sincère, ni hostilité, ni sympathie, qui peu à peu se développe par un jeu de nuances savamment compensées. Cette compensation des nuances, *L'Immoraliste* la permet ; l'antithèse y est auprès de la thèse, l'objection avec l'argument, non point séparés, mais unis dans la même âme et dans la même vie. Tout le nécessaire est dit ; regretter qu'il ne soit pas dit de façon plus explicite, c'est réclamer plus que le nécessaire, et, par besoin de clarté logique, regretter l'harmonie d'une œuvre d'art ». <http://www.gidiana.net/articles/GideDetail1.10.12.htm>

goniste, qui se considère un « immoraliste » ? Ou bien ce sont les autres à le considérer tel ? Et comment faut-il prendre en compte ce « problème », comme le définit Gide lui-même dans sa préface auctoriale ?⁵⁷

Les « discours préfaciels cachés »

Pour ce qui concerne l'exergue, que l'on prend en compte ici comme un premier « discours préfaciel caché », on remarque que déjà en 1902, en commentant la sortie de *L'Immoraliste* dans « La plume », Robert Scheffer s'interrogeait à son propos. Il relevait, en effet, que l'exergue citant le verset n. 14 du Psaume n.139 se présentait sous une forme non conventionnelle⁵⁸ pour son époque :

Le titre effarouche bien un peu ; peut-être est-il paradoxal ? et l'épigraphe qui est un verset du psalmiste, est pour rassurer les âmes timorées : « Je te loue, ô mon Dieu ! de ce que tu m'as fait créature si admirable ». De fait, j'ignore de quelle traduction s'est servi l'auteur. Un texte que j'ai sous les yeux dit : de ce que j'ai été fait d'une étrange et admirable manière, ce qui n'est pas tout à fait la même chose ; et voilà qui m'induit en défiance.

S'agit-il alors d'une traduction originale d'André Gide ? Et pourquoi ce psaume est-il cité ? Pour exalter la puissance de Dieu, comme on pourrait le penser ? Ou bien, sous un apparent acte de soumission à Dieu, il a l'intention, au contraire, de mettre en valeur, d'exalter même, la nature humaine en tant que telle, en annonçant déjà l'exigence d'un questionnement problématique sur la relation homme-Dieu qu'il résoudra beaucoup plus tard dans sa vie, comme le démontre Pierre Masson dans *Les sept vies d'André Gide* ?⁵⁹ Et comment ne pas remarquer que c'est le pronom personnel « je » qui est placé en ouverture du verset ? E que l'adjectif « admirable » qui contient bien dans sa racine l'acte de « mirer », fait allusion à un regard admiratif porté de l'extérieur sur le « je » ? Ce « je » entre lui aussi en relation avec l'ami identifié comme « moi » (celui qui écrit la lettre à son frère), le « je » auteur, Gide et le « je » narrateur, Michel. Des indices révélateurs de l'innovation dans l'écriture de la subjectivité qu'André Gide opère, par rapport aux romans en « je » du XIX^e siècle.

Un deuxième « discours préfaciel caché » est représenté par la dédicace « À HENRI GHEON, *son franc camarade* ».

⁵⁷ « Si par « problème » on entend « drame !, dirai-je que celui que ce livre raconte, pour se jouer en l'âme même de mon héros, n'en est pas moins trop général pour rester circonscrit dans sa singulière aventure. Je n'ai pas la prétention d'avoir inventé ce « problème » ; il existait avant mon livre ; que Michel triomphe ou succombe, le « problème » continue d'être et l'auteur ne propose comme acquis ni le triomphe ni la défaite », *RR1*, p. 592.

⁵⁸ Robert Scheffer dans « La plume », 1^{er} juillet 1902, <http://www.gidiana.net/articles/Gide-Detail1.10.4.htm>

⁵⁹ Cf. Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide*, op. cit., 467-528.



Henri Ghéon a été bien présent dans la vie d'André Gide au moment de la rédaction de *L'Immoraliste*, dont il a suivi les différentes phases d'écriture, mais, à un certain moment, il s'était éloigné de l'écrivain à la suite d'un différend.

Cette dédicace veut témoigner une réconciliation, la reprise d'un rapport affectif et intellectuel⁶⁰. Or, l'utilisation du possessif « son », pourrait, de manière spéculaire, se référer aussi bien au destinataire de la dédicace, comme à l'auteur de celle-ci. En outre le rapprochement phonétique entre les initiales d'Henri Ghéon et celles d'André Gide pourrait suggérer, dans ce contexte, une sorte d'unité fusionnelle entre les deux. L'adjectif « franc », avec ses connotations de liberté et de sincérité, anticipe l'enjeu scriptural de la narration de dévoilement que le protagoniste Michel fera à ses amis et annonce la thématique fondamentale de l'œuvre résumée au début du livre par Michel et déjà évoquée ici : « Savoir se libérer n'est rien ; l'ardu, c'est savoir être libre ⁶¹ ».

Le troisième discours « préfaciel caché », se présente, en ouverture du récit, sous la forme d'une lettre qu'un des amis du protagoniste Michel, un « moi » sans nom, écrit à son frère le « Président du Conseil » D.R. (initiales sur lesquelles on reviendra). Cette lettre satisfait deux conditions scripturales. D'un côté elle éclaire le cadre dans lequel s'insère la narration que Michel fera à ses amis (Denis, Daniel et moi) convoqués à Sidi b. M. pour leur communiquer son expérience de vie et son malaise face à son incapacité de savoir se gérer dans la liberté absolue qu'il semble avoir conquise. De l'autre elle établit une distance entre ce « moi », témoin et rapporteur, et le « je » de Michel dont la narration sera introduite à un certain point de cette lettre par deux points qui lui cèdent entièrement la parole. Le discours de ce « moi » réapparaît vers la fin du récit, après que Michel a fini de parler pour remarquer que :

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. De ne savoir où la désapprouver, dans la lente explication qu'il en donna, nous en faisons presque complices. Nous y étions comme engagés⁶².

Le récit devrait, selon la logique, se conclure avec la fin de la lettre de ce « moi », mais il n'en est pas ainsi. Le narrateur « second » redonne la parole à Michel. Il continue brièvement son discours qui se conclut par trois points de suspensions⁶³.

⁶⁰ Cf. *RR1*, pp. 1376-1379.

⁶¹ *RR1*, p. 599.

⁶² *RR1*, pp. 689-690.

⁶³ "[...] on ne sait pas au fond ce qui a poussé Michel à faire appel à ses trois fidèles compagnons : avait-il vraiment besoin de leur aide, ou n'y voulait-il pas plutôt les utiliser comme un jury complaisant, leur confessant sa mauvaise conscience pour mieux se débarrasser d'elle ? », Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide*, op. cit., p. 161.

Ce procédé narratif, où le « moi » assume la posture de « témoin », de narrateur, pour ainsi dire, « oreille » - face à un narrateur « voix », a ici une valeur fondamentale⁶⁴. Le récit que Michel fait à ses amis devient, par le biais de cette lettre, un « discours rapporté », non au lecteur, mais à un autre personnage auquel le « moi » s'adresse pour le mettre à part de ses doutes face au jugement qu'il faut porter sur l'histoire racontée et demander son aide afin qu'il utilise sa position pour trouver une occupation à son ami :

En quoi Michel peut-il servir l'État ? J'avoue que je l'ignore... il lui faut une occupation. La haute position que t'on value tes grands mérites, le pouvoir que tu tiens, permettront-ils de la trouver ? – Hâte-toi, Michel est dévoué : il l'est encore : il ne le sera bientôt plus qu'à lui-même⁶⁵.

Est-ce à un personnage « terrestre » à qui ce « moi » écrit ? Sa haute position ne pourrait-elle pas évoquer une figure « divine » à laquelle on s'adresse par des questionnements et des vœux mais qui reste foncièrement muette, comme il a été envisagé⁶⁶ et comme les références dans la narration à « un azur parfait » mallarméen au début et à la fin du récit⁶⁷ sembleraient suggérer ? Mais ces initiales D.R. ne pourraient pas, de manière plus subtile, évoquer la figure de l'écrivain (AnDRé), véritable *Deux ex machina* de la narration ?

Ce qui ajoute à la complexité de l'idée que Gide a de l'écrivain comme « créateur », en brouillant implicitement les pistes par l'affirmation qu'il fait dans la préface officielle de *L'Immoraliste*, où il se définit, à son tour, un « rapporteur », un témoin d'une expérience.

En mélangeant réalité, fiction et diction et en mélangeant dans la narration la figuration artistique d'un vécu et d'une réflexion « morale », Gide dépasse la frontière de l'autobiographie classique, pour ouvrir la voie à des formes de narration qui trouveront une issue « extrême » dans l'écriture autofictionnelle de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle.

L'écrivain n'est plus le protagoniste emblématique d'une expérience exemplaire, comme dans le cas de la narration subjective romantique, mais un « capteur - rapporteur » de problématiques existentielles fondamentales, qui peuvent ressembler aux siennes, mais qui sont de portée générale.

Car face au « fruit plein de cendre amère » représenté par le

⁶⁴ Cf. ce que dit à ce propos Gian Luigi Di Bernardini dans « La parole gratuite et le rôle du lecteur » dans Clara Debard, Pierre Masson, Jean-Michel Wittmann (dir.), *André Gide et la réécriture*, op. cit., p. 172 : « Dans *L'Immoraliste*, l'écriture de la double énonciation rejoint une remarquable complexité esthétique. L'auteur anonyme de la lettre-cadre fait allusion à un accord entre les quatre amis qu'on peut lire comme une métaphore de la matrice autobiographique des quatre personnages. Si Michel, avatar partiel de l'auteur, adresse son récit à un autre avatar de l'auteur, l'énonciation de *L'Immoraliste* reste suspendue entre la parole pour soi seul et celle pour l'autre ».

⁶⁵ *RR1*, p. 593.

⁶⁶ Cf. Andrew Olivier, *Michel, Job, Pierre, Paul. Intertextualité de la lecture dans L'Immoraliste de Gide*, op. cit.

⁶⁷ *RR1*, p. 593 et p. 690.



contenu de ce livre, le souci de Gide est celui de montrer l'existence d'un « problème » (ou mieux d' « un drame ») général vécu par une individualité :

Si par « problème » on entend « drame », dirai-je que celui que ce livre raconte, pour se jouer en l'âme même de mon héros, n'en est pas moins trop général pour rester circonscrit dans sa singulière aventure. Je n'ai pas la prétention d'avoir inventé ce « problème » ; il existait avant mon livre ; que Michel triomphe ou succombe, le « problème » continue d'être, et l'auteur ne propose comme acquis ni le triomphe, ni la défaite⁶⁸.

Son but d'écrivain n'est pas donc celui de trouver une solution, mais, comme il l'affirme : « de rien prouver, mais de bien peindre et d'éclairer bien ma peinture. »⁶⁹. Or, c'est bien cette écriture-peinture revendiquée dans sa préface de *L'Immoraliste* qui donne l'idée au lecteur de se trouver face à un processus scriptural romanesque de continuité avec la tradition du roman réaliste et naturaliste du XIX^e siècle. Car Gide, malgré sa narration présente ici des points de contact avec son histoire personnelle, se veut l'observateur d'une situation donnée, le témoin d'un « état des lieux », le promoteur impartial, finalement, d'une réflexion morale et sociale délivrée entièrement au lecteur⁷⁰, en continuité avec l'idée du rôle de l'écrivain que l'on trouve, par exemple, chez Zola : un greffier qui se défend de juger et de conclure⁷¹.

Mais cette idée d'une continuité avec une posture de romancier XIX^e siècle, est sans doute seulement apparente, car elle se prête à être interprétée comme un jeu de miroir, une illusion optique, cachant une intention parodique implicite face à la tradition de l'écriture romanesque qui s'est affirmée au XIX^e siècle. Sous l'apparence « rassurante, d'une écriture « classique » et d'une attitude scripturale empruntée à la « neutralité », une rupture profonde avec le passé est en train de se produire à tous niveaux scripturaux comme le témoignent les éléments thématiques et esthétiques de nouveauté qui caractérisent l'écriture de *L'Immoraliste* : Ce n'est pas par simple évolution technique, mais bien par un besoin personnel que Gide a été ainsi amené à remettre en cause l'écriture romanesque, et tout spécialement le maniement du point de vue narratif, systématiquement délégué à un personnage insuffisant ou suspect. Quand Michel prétend retracer en une seule nuit l'aventure de sa vie dans *L'Immoraliste*, on a de bonnes raisons de se défier de cette confession, en forme de plaidoyer [...]. Mais Gide étend par la suite ce principe du soup-

⁶⁸ *Ibidem*, p. 592.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ « Mon livre achevé, je tire la barre, et laisse au lecteur le soin de l'opération ; addition, soustraction, peu importe : j'estime que ce n'est pas à moi de le faire. Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle ». *RR2*, p. 557.

⁷¹ *RR1*, p. XXIX. Cf. Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre. Les Théories et les exemples*, Paris, Charpentier, 1881.

çon à la figure du narrateur supposé omniscient : c'est lui qui est censé assurer la liaison entre les multiples intrigues [...] ; mais chaque fois qu'il se désigne lui-même, c'est pour avouer son impuissance à contrôler la totalité du vivant beaucoup trop riche et complexe, et pour illustrer de fait l'échec du roman réaliste⁷². Et si continuité avec le passé il y a, celle-ci est à rechercher plutôt dans une idée de narration romanesque comme « engagement » scriptural dans celui que l'on peut considérer comme « le » genre expérimental par excellence, le seul qui, en vertu de sa flexibilité et adaptabilité, puisse permettre aux écrivains de créer des mondes parallèles mimant l'épaisseur de la vie, pour essayer de contenir et refléter le polymorphe existentiel de l'individuel et du social ainsi que leurs mutations.

Bibliographie

- A. Gide, *Romans et Récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, vol. I, édition publiée sous la direction de Pierre Masson avec, pour ce volume, la collaboration de Jean Claude, Alain Goulet, David H. Walker et Jean-Michel Wittmann, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2009.
- A. Gide, *Romans et Récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, vol. II, édition publiée sous la direction de Pierre Masson avec, pour ce volume, la collaboration de Jean Claude, Céline Dhérin, Alain Goulet et David H. Walker, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2009.
- A. Gide, *Journal*, t. I : 1887-1925, édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1996.
- A. Gide, *Journal*, t. II : 1926-1950, édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Gallimard, coll. " Bibliothèque de la Pléiade ", 1997.
- Mohamed Lakhdar Maougal : « Mens sana in corpore sano ou l'engendrement du nouvel être », dans BAAG, *André Gide et l'Algérie*, - XXII, 102, Avril 1994.
- Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide. Biographies d'un écrivain*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- André Gide, *Les pages immortelles de Montaigne, lues et expliquées par André Gide*, Paris, Correa, 1948.
- Michel de Montaigne, *Essais*, tome I, édition de Pierre Michel, préface d'André Gide, Paris, Folio classique, 1973.
- Abdelkhalq Jayed, « Fictionnalisation de l'autobiographie chez André Gide » dans « Diversité culturelle et désir d'autobiographie dans l'espace francophone », *Dalhousie French Studies*, Vol. 70, 2005. p. 99-104.
- Everett Knight, « Stendhal et André Gide », *French Review*, vol. n. 24, n. 6, May, 195, p. 461-470.
- Jean-Michel Wittmann, « L'autoportrait comme art de l'oblique : Gide face à ses modèles (Dostoïevski, Stendhal) », in S. Lascaux et Y. Ouallet (dir.), *Autoportrait et altérité*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014, pp. 23-31.
- Pierre Masson et al., *Le roman somme d'André Gide*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.
- Claude Martin, *La Maturité d'André Gide*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977.
- Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.
- Ann Jefferson, *Le défi biographique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 273.
- Robert Kopp et Peter Schnyder (dir.), *Gide et la tentation de la modernité*, Paris, Gallimard, « Les cahiers de LA NRF », 2002.
- Clara Debard, Pierre Masson, Jean-Michel Wittmann (dir.), *André Gide et la réécriture*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013.

⁷² RR1, p. XXIX.



- Jean-Michel Wittman, *Symboliste et déserteur. Les œuvres fins de siècle d'André Gide*, Paris, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernité n° 13, 1997.
- Alain Goulet et Claude Maillard, « Gide et Freud et après... Gide dans l'Almanach der Psychoanalyse 1930 », BAAG, vol. 36, n. 157, 2008, pp. 33-48.
- Maurice Blanchot, « Gide et la littérature d'expérience », in Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 208-220.
- Thomas Reisen, « L'Immoraliste » d'André Gide : édition génétique et critique, Thèse de doctorat, Université de Caen, 2001.
- Jean-Michel Wittmann, « Le personnage autoréflexif dans l'espace autobiographique. L'exemple de Gide », dans Luc Fraisse, Éric Wessler, (dir.), *L'Écrivain et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Marc Dambre et Richard J Goslan (éds), *L'exception et la France contemporaine : Histoire, imaginaire et littérature*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle 2010.
- Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980.
- Catherine Brun, Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015.
- Philippe Sabot, « Gide disciple de Nietzsche ! L'Immoraliste en 1902 », dans Frédéric Worms (dir.), *Le Moment 1900 en Philosophie*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.
- Carmen Saggiomo, *Gide face à Dostoïevski. Par-delà le mariage du Bien et du Mal*, préface de Pierre Masson, Publications de l'Association des Amis d'André Gide, 2018.
- Michel Eugène/Jean-François Minot, « Gide, fils spirituel de Flaubert » dans BAAG, n°143-144, 2004.
- Lucien Dallenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- Henri Maillet, *L'Immoraliste d'André Gide*, Paris, Classiques Hachette, collection Lire aujourd'hui, 1972.
- Marie-Pier Luneau, Denis Saint-Amand (dir.), *La Préface : forme et enjeux d'un discours d'escorte*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- Mikhaïl Bakhtine, *Ésthetique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Philippe Forest dans « Paradoxe d'hier, préjugé d'aujourd'hui », in Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcœur (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 402-403.
- Jean Michel Wittmann « L'Immoraliste ou l'écriture diabolique du récit gidien », dans M. Watthée-Delmotte et M. Zupancic (dir.), *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850- 1950)*, Orléans (Canada), Les Editions David, et Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 245-252.
- Vincent Jouve, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », dans Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcœur (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 239-248.
- Andrew Olivier, *Michel, Job, Pierre, Paul. Intertextualité de la lecture dans L'Immoraliste de Gide*, Paris, Lettres Modernes n. 183, 1979.
- Sébastien Clerbois, *L'ésotérisme et le symbolisme belge*, Bruxelles, Pandora, 2013.
- Jean-Pierre Laurant, *L'ésotérisme chrétien en France au XIXe siècle*, Lausanne, L'Age d'homme, 1993.
- Carmen Saggiomo, *Il Trattato del Narciso. Teoria del simbolo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2005.
- Pierre Lafille, *André Gide romancier*, Paris, Hachette, 1954.
- Henri Ghéon-André Gide. *Correspondance 1897-1944*. Ed. Anne-Marie Moulènes et Jean Tipy, Paris, Gallimard, t. I.
- La Revue Blanche* n. 227.
- Robert Scheffer, « La plume », 1^{er} juillet 1902, <http://www.gidiana.net/articles/GideDetail1.10.4.htm>
- Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre. Les Théories et les exemples*, Paris, Charpentier, 1881.