



HAL
open science

La forme épistolaire, “ esthétique ” de L’Immoraliste

Katherine Doig

► **To cite this version:**

Katherine Doig. La forme épistolaire, “ esthétique ” de L’Immoraliste. L’immoralisme gidien, Diana-Adriana Lefter, Nov 2012, Craiova, Roumanie. pp.9-25. hal-04409807

HAL Id: hal-04409807

<https://hal.science/hal-04409807>

Submitted on 22 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La forme épistolaire, « esthétique » de *L'Immoraliste*.

Katherine DOIG, Université Paris-8 Vincennes-St Denis/ CERC Paris-3 Sorbonne Nouvelle,
kdoigp8@yahoo.com.au

« Il le dit et le redit, pour ceux qui voudraient le figer dans un rôle de voyeur passif, sous prétexte d'émotions ferroviaires libérées subitement à propos des bras nus d'écoliers arabes dans le train de Biskra : Il n'y a pas d'esthétisme sans éthique, il n'y a rien de beau ni de vrai hors du champ moral. »¹

Dans la lecture que je propose, le cadre formel de *L'Immoraliste*² – celui d'une seule longue lettre dont le narrateur est l'ami de jeunesse du protagoniste Michel – dessine un véritable programme esthétique et éthique pour ce récit. Longtemps négligée, et rarement étudiée en profondeur *en tant que telle*, la forme épistolaire de ce texte sert non seulement d'artifice élégant qui préfigure les recherches formelles de Gide, mais finit par être au coeur de nos propres recherches morales.

L'opposition entre éthique et esthétique appartient au genre de constructions élégantes qui gardent une teinte d'artificialité : les deux termes n'ont de parenté que leur euphonie, et se dissocient souvent moins dans l'oeuvre qu'on ne voudrait le croire. Gide nous invite pourtant très clairement à les dissocier dans l'une des déclarations les plus citées de son Journal : « Le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler de mon oeuvre sainement. »³ Je voudrais analyser l'aspect formel de ce texte – c'est-à-dire sa constitution en longue lettre unique – à la lumière de cette séparation.

Après une introduction rapide à la forme de la lettre unique, nous regarderons d'abord le sens déclaré, explicite, de cette forme : une lettre qui véhicule, tout littéralement, une demande de jugement moral. On tentera ensuite de dissocier la forme de son contenu pour aborder ses aspects plus globaux et symboliques ; en regardant les caractéristiques intrinsèques de la lettre unique, on verra que loin d'aider à résoudre les problèmes moraux posés par la diégèse, elle semble nous enlever toute possibilité de fonder un jugement moral. Dans un troisième temps toutefois, nous verrons qu'à partir de ce constat se développe chez Gide une nouvelle éthique de la lecture, basée justement sur les qualités d'indétermination et de tension entre pôles qui caractérisent la lettre unique.

1 Meyronein, François, « L'esthétisme comme solitude » in *L'Immoraliste. Cahier de l'institut André Gide*, Le Minihic-sur-Rance, 1997, p.1

2 Gide, André, *L'Immoraliste*. Mercure de France, Paris, 1902. Pour les citations de ce texte, seul le numéro de page sera cité entre parenthèses.

3 Gide, André, *Journal 1889-1939* (25 avril 1918). Gallimard (Pléiade), Paris, 1940, p.652

Cette approche nous permettra de comprendre à quel point la forme de ce récit est essentielle à son sens, et ainsi comment l'esthétique *devient*, chez Gide, une mode de lecture *éthique*.

La lettre unique.

La forme du récit est celle d'une seule longue lettre. Elle commence par l'adresse « À Monsieur D.R., Président du Conseil » (12), dédoublée par un vocatif moins formel qui intervient à la fin de la première phrase : « Oui, tu le pensais bien : Michel nous a parlé, mon cher frère. » (12). La voix et la plume du narrateur-épistolier ne sont pas celles de Michel, narrateur-protagoniste du cœur du récit ; ces deux voix se superposent tout au long du récit. Si le texte se termine sans signature ni formule de politesse, dans une dérive verbale où les paroles de l'épistolier à son destinataire se mêlent à celles de Michel qui narre encore sa propre histoire, la relation destinataire-destinataire reste encore clairement présente : dans ces dernières pages, l'épistolier semble faire un effort conscient pour se séparer de l'histoire qu'il vient d'entendre, et de son protagoniste, et pour reprendre sa propre fonction de passeur d'histoires : « Michel resta longtemps silencieux. Nous nous taisions aussi... » (179)

Les autres signes formels de l'épistolarité sont également soigneusement présentés. D'abord, d'un point de vue formel, on dispose de renseignements sur le lieu et la date (« Sidi b. M. 30 juillet 189. », 12), dont même l'effacement des détails invite à croire à une correspondance réelle dont l'effacement des détails protégerait les personnes concernées. L'apparence de la correspondance est également maintenue par la fiction du dialogue entre les deux frères : « Oui, tu le pensais bien [...] nous attendons ta réponse ; ne tarde pas. » (12-13).

Cependant, le lecteur ne possède aucune trace des autres éléments de cet échange, ni – malgré la division en chapitres du récit de Michel – d'indices, dans les paroles de l'un ou l'autre des deux narrateurs, qu'il y aurait eu de réponse au cours du déroulement de l'histoire. De même, si des ruptures stylistiques et diégétiques interviennent pour distinguer le discours de Michel de celui du narrateur, aucune interruption ne laisse croire qu'il s'agirait de plusieurs lettres envoyées séparément. Cette lettre, pourtant écrite dans le cadre d'une correspondance, est présentée dans son univers fictionnel de façon absolument isolée.

Or, le roman épistolaire est relativement banal à l'époque, d'autant plus chez un auteur comme Gide qu'on connaît passionné de recherches formelles ainsi que grand correspondant grâce à ses longs voyages et ses nombreuses amitiés épistolaires. De plus, les différentes formes épistolaires correspondent souvent à un contenu dit « intime », ce qui s'harmonise parfaitement avec la matière textuelle de Gide ; son écriture fictionnelle est toujours dédoublée de carnets, journaux, lettres, et

ses textes, tels *Si le grain ne meurt*, ont souvent un fort versant autographique.

Le choix de la fiction épistolaire n'est pas passé inaperçu : les études sur les aspects formels de *L'Immoraliste* s'approfondissent depuis quelques années. On a depuis longtemps mis en lumière deux aspects très importants de ce choix de forme. Il s'agit d'abord de sa portée métapoétique, puisque, pour reprendre les paroles de Marc Escola : « ...parce que toute lettre s'écrit dans cette conscience de l'absence et dans une fiction de l'immédiateté, parce qu'elle sait en outre devoir être lue à distance dans l'espace comme dans le temps, elle met en jeu les données fondamentales de la communication littéraire. »⁴ Les études ont également remarqué la capacité remarquable de la forme épistolaire à brouiller les limites qui séparent la fiction de l'auto(bio)graphie. Plus récemment, des études telles que celle d' O'Keefe⁵ ont fait une analyse moins biographiste et plus formelle, sur la notion de la superposition des voix des deux narrateurs et des conséquences que cela peut impliquer pour l'interprétation.

Mais si l'épistolarité – sous toutes ses formes possibles – est une stratégie textuelle relativement courante, le texte fictionnel entièrement composé d'une seule longue lettre représente une vraie innovation formelle. *L'Immoraliste* est, à ma connaissance, la première fiction à renouveler cette forme depuis le XVIIIe siècle, et il a laissé des traces très concrètes, servant d'inspiration pour d'autres auteurs (Yourcenar, Schlumberger). Les enjeux du choix par Gide de cette forme particulière – non seulement le roman par lettres, mais le roman *par lettre* – n'ont pas été dépliés. C'est ce que je voudrais faire ici.

La lettre unique, une esthétique de l'éthique

Les questions morales et éthiques structurent l'intrigue, chose peu surprenante pour une nouvelle dont le titre même annonce, fût-ce par antiphrase, que celles-ci en seront ses problématiques essentielles ; la forme de la lettre apparaît tout d'abord comme une simple façon de poser ces problématiques.

Le comportement de Michel devient de moins en moins propice à attirer l'adhérence du lecteur au fur et à mesure qu'évolue son tournant immoraliste ; le récit pose donc constamment la question de nos limites éthiques. Ce n'est pas par hasard non plus que le personnage de Marceline est si apte à attirer notre sympathie : « Je n'avais pas en vain orné de tant de vertus Marceline », nous rappelle Gide, « on ne pardonnait pas à Michel de ne pas la préférer à soi. » (9). Toutes les

4 Escola, Marc, « De la lettre aux belles-lettres » in *TDC (Textes et Documents pour la classe)*, CDNP, Paris, 2003, pp.7-11. Texte en ligne sur le site de Fabula : http://ww.w.fabula.org/atelier.php?De_la_lettre_aux_belles-lettres Site consulté le 8-4-10.

5 O'Keefe, Charles, *Void and voice. Questioning narrative conventions in André Gide's major first-person narratives*, University of North Carolina Press, North Carolina, 2006

strates du texte – diégétique, symbolique, etc. - se combinent pour exiger une réaction morale, par des stratégies aussi diverses que les questions directes du narrateur, la référence au récit de Job, et surtout le besoin de compléter l'intrigue en arrêtant notre jugement de Michel et en découvrant son destin.

Ces éléments ont été largement commentés – même peut-être trop au goût de Gide, qui a subi l'indignité de se faire confondre avec son personnage principal et de voir sa propre éthique mise en examen – et ce n'est pas là-dessus que je souhaite élargir.

Ce qui m'intéresse est la forme du récit : ici, en tant que concrétisation de cette même exigence de jugement. Face à la disproportion entre le récit de Michel et le cadre épistolaire (beaucoup moins poétique en apparence) fourni par son ami, le contexte est facilement oublié : il s'agit, rappelons-nous, d'une demande adressée à une haute autorité pour juger de la moralité de Michel et, si elle est trouvée acceptable, de le réintégrer à la société.

La forme épistolaire a une longue association avec les questions de morale, et surtout la lettre dont la réponse n'est pas donnée. On peut penser aux lettres d'instruction, telles les épîtres bibliques ou bien les lettres parénétiqes, écrites en général par un père à son enfant. En français on évoquera en particulier Rousseau, auteur des six textes connus aujourd'hui sous le nom des *Lettres morales*. Cette tendance à moraliser par lettre est reprise ici. Le narrateur – aussi difficile soit-il de distinguer nettement sa voix de celle de Michel⁶ - transmet en permanence son jugement moral (« plus je le relis et plus il me paraît affreux », 12).

Mais l'intention première du narrateur est subtilement différente : il écrit, non pas pour porter un jugement ou promouvoir un modèle éthique, mais pour en demander. C'est le Président du Conseil, D.R. (certains⁷ ont vu ici les initiales de *Deus Rex*), qui incarne l'autorité indifféremment morale et sociale (« tes grands mérites, le pouvoir que tu tiens », 12). Le flou qui entoure la nature même de son autorité – de quel conseil est-il président? - ne sert qu'à la généraliser et à l'accroître, ainsi que sa position symboliquement lourd en tant que troisième juge. L'importance du jugement qu'il porte ne peut pas être surestimée : il y va de la carrière et de l'avenir de Michel, et d'un jugement qui représente, par extension, celui de la société entière.

De plus, dans le parallèle établi par la lecture d'un texte identique, le lecteur est invité à s'identifier à ce personnage à qui s'adresse le narrateur ; D.R. serait alors une première manifestation d'un public qui ne demande qu'à porter des jugements moraux. Si on accepte cette identification, le texte entier devient une lettre qui met le lecteur au même carrefour de la morale, la pragmatique et la bienveillance qui est le propre de l'éthique, et auquel D.R. se trouve déjà situé.

⁶ Voir à ce sujet O'Keefe, *ibid.*

⁷ A. Oliver, cité par O'Keefe, *ibid.*

La lettre du narrateur ami de Michel établit ainsi la demande de jugement de la moralité de ce dernier comme cadre du texte entier. L'esthétique du texte, sa forme, pourrait-on suggérer, est mise entièrement au service du questionnement éthique qui en est au coeur. Pourrait-on donc imaginer que l'esthétique de l'oeuvre – si l'on peut bien accepter de définir l'esthétique, comme le fait l'usage courant, comme synonyme de la beauté formelle d'un tout, ce qui transforme ou constitue un simple récit en oeuvre d'art – nous donnerait accès à l'essentiel de son point de vue éthique ? Il faudrait examiner de plus près la forme du texte et les enjeux de cette forme.

Une forme anti-éthique ?

La lettre unique est effectivement une forme rarement étudiée et dont les enjeux symboliques sont multiples et complexes. Certains sont partagés avec tout roman par lettres ; mais l'isolement d'une longue lettre en ajoute d'autres qui lui sont propres. Cette forme invite ainsi, simplement de par son existence, à une réflexion sur un certain nombre de thèmes bien particuliers. Je voudrais tenter d'en déplier quelques uns ici.

La lettre unique a pour caractéristique essentielle de rester suspendue dans les limbes entre l'écriture et la réception. Ceci implique deux enjeux majeurs : d'abord, l'existence d'une polarité irréductible entre écrivain et destinataire ; et deuxièmement, une indétermination totale quant à sa transmission et ses suites concrètes.

Toute lettre, réelle ou fictionnelle, participe à une temporalité problématique : il existe un décalage entre les deux versants de l'acte de communication. Le destinataire n'est pas présent au moment de la production de l'énoncé ; le destinataire n'est pas présent au moment de sa réception. « Eh ! quoi, ma fille, j'aime à vous écrire, s'écrit déjà Mme de Sévigné : cela est épouvantable, c'est donc que j'aime votre absence! »⁸ Si ce décalage largement constaté a fourni de nombreux points de départ d'histoires (quiproquos, lettres perdues, volées, échangées, interceptées), il est, le plus souvent, résolu d'une façon ou d'une autre (ne serait-ce que parce qu'on nous confirme que la lettre est définitivement volée, interprétée, interceptée). Dans le roman par lettres, ou dans les intrigues où une lettre joue un rôle déterminant, la lettre relie ces deux versants, elle *communique* – même si ce n'est pas avec le destinataire sélectionné par son auteur, ou de la façon qu'il aurait souhaité ; ou bien elle est perdue, et cette information est aussi donnée et reçue. Elle instaure une relation. La lettre unique, au contraire, ne donne aucune information quant à sa situation dans le schéma communicationnel.

Le lecteur se retrouve dans une position délicate face au texte qu'il découvre, puisqu'il lui est

⁸ Lettre de Mme de Sévigné, 20-10-1677, cité par Escola, M. *op.cit.*

demandé de s'identifier en même temps aux deux pôles de la lettre – son destinataire et son destinataire. Nous nous sentons mal à l'aise dans son univers fictionnel. Peut-on se contenter de s'identifier au *je*-narrateur, comme le suggèrent certains théoriciens⁹ de la réception? Serait-on, comme le suggère Jean Rousset dans son étude sur *Les Liaisons dangereuses*¹⁰, de mauvaise foi, en train d'espionner une correspondance qui ne nous était pas destinée? Ou est-ce qu'on se trouve plutôt, comme le suggérait Mandelstam¹¹, à la place du « lecteur providentiel » de ce message dans une bouteille? Est-ce que nous sommes invités à nous identifier à l'épistolier, ou bien à son destinataire dont on est appelé à prendre la place? Tous ces messages – intratextuel, diégétique, formel, communicationnel – coexistent malaisément dans le roman à lettre unique.

Ce décalage est le plus souvent « vaincu » par des textes polyphoniques, où le lecteur peut prétendre à l'impartialité d'une certaine omniscience. Mais il se trouve dans une impasse face aux textes monophoniques, qui – malgré des éléments de leur propre construction, attentes, et intrigues – n'admettent textuellement aucune réponse qui facilite le jugement, l'équilibre, la contextualisation ou la relativisation.

De plus, le récit par lettre unique vit dans un moment de décalage, dans cette situation inconnaissable entre rédaction et réception, et *L'Immoraliste* n'hésite pas à insister sur cet aspect. Nous ne pouvons pas savoir qu'elle était réellement destinée à être envoyée (« À l'instant de l'envoyer, j'hésite encore », 12) ; ni si elle l'a été ou si elle le sera ; ni qu'elle a été reçue, que ce soit par son destinataire ou par un tiers, ou si elle a été perdue en route, ou si elle sera un jour retrouvée. On peut encore moins faire des suppositions par rapport à sa compréhension, à sa réception (« Ah! Que vas-tu penser de notre ami? » 12) ; et il est sûr qu'on ne peut rien savoir sur ses conséquences concrètes. Ce n'est pas un hasard si, dans les premières pages du texte, toutes ces remarques apparaissent sous forme de questions sans réponse (« Saura-t-on inventer l'emploi de tant d'intelligence et de force – ou refuser à tout cela droit de cité? », 12 etc.) Le destinataire est aussi inaccessible et distant qu'il puisse être tout en continuant d'exister ; il devient finalement quelque chose comme un « tu » plus ou moins creux, une « absence manifestée » sans voix propre.

Cet isolement, ce décalage, instaure une ambiance émotionnelle tendue. La lettre y est à la fois pur potentiel et, comme le dirait Barthes, « pure angoisse » : « je suis coincé entre deux temps, le temps de la référence et le temps de l'allocution : tu es parti (de quoi je me plains), tu es là (puisque je m'adresse à toi). Je sais alors ce qu'est le présent, ce temps difficile : un pur morceau d'angoisse ».¹² L'indétermination – l'impossibilité de détermination – fait entrer le lecteur aussi dans

9 P.ex. Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*. Presses Universitaires de France, Paris, 1992

10 Rousset, Jean, *Forme et signification*. José Corti, Paris, 1963

11 Mandelstam, Ossip, *De l'interlocuteur*. Texte repris et traduit dans Blot, Jean, *Ossip Mandelstam*. Seghers, Paris, 1972

12 Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*. Seuil, Paris, 1977, p.21-2

ces limbes du décalage temporel, ce « temps difficile ».

Ces éléments rendent signifiante la forme du texte – ou peut-être la forcent obstinément à refuser de signifier. Clarifions cette déclaration : la lettre y devient le portrait d'une voix seule, le signe d'un dialogue sans autre, voué d'emblée à l'échec. Tout en programmant une réflexion sur la solitude, l'absence, le narcissisme inhérent de l'écriture de soi et le besoin de partage, sur l'« angoisse » permanente de l'indétermination, l'incertitude, le tiraillement entre deux pôles – thèmes qui sont au coeur de *L'Immoraliste* – elle empêche notre réflexion d'aboutir. La question posée explicitement par la lettre – comment juger Michel, et que deviendra-t-il ? - reste obstinément sans réponse. En nous refusant l'accès à la fin de l'intrigue et aux réactions claires de la part de l'épistolier et de son destinataire, on nous prive de certains outils (en premier lieu, le jugement de D.R.) sur lesquels on aurait voulu s'appuyer pour fonder notre propre jugement moral. Il semblerait alors que la forme de la lettre unique confonde tout jugement moral, jouant un rôle anti-éthique, dissociant une bonne fois pour toutes éthique et esthétique.

« *Esthétique* »

Pour répondre à cette objection, il faut, me semble-t-il, prendre assez au sérieux la phrase de Gide selon laquelle le point de vue esthétique doit primer dans toute analyse, et considérer que l'esthétique de ce texte donne peut-être des indices sur la lecture du texte entier. Comment imaginer alors de tirer de ce texte un jugement moral, alors que toute son esthétique s'inscrit dans le mode de l'indétermination et de l'incertitude ?

Il ne s'agit évidemment pas de réduire *L'Immoraliste* au statut unidimensionnel d'un roman à thèse. Mais on ne peut pas imaginer que le roman n'aurait pas son éthique propre : le titre inscrit au coeur du roman le combat paradoxal qui sera celui de Michel, entre désir de renoncer à l'éthique et impossibilité d'y échapper. On ne se contentera pas non plus de la solution, trop facile, qui consiste à signaler que *L'Immoraliste*, comme tout texte, vit de l'ouverture et de la multiplicité des lectures. C'est une hypothèse qui nous servira de base, mais ne saurait nous satisfaire comme point d'arrivée.

Notre question devient alors celle-ci : peut-on suivre le conseil de Gide, et découvrir l'éthique de *L'Immoraliste* grâce à son esthétique ? Il me semble que cette approche soit non seulement possible, mais tout à fait souhaitable. Nous avons parlé des deux caractéristiques principales de la lettre unique : l'indétermination créée par l'envoi, et le dialogue tronqué entre le pôle narrateur et le pôle lecteur. Il me semble que ces deux caractéristiques constituent l'essentiel de la position éthique de *L'Immoraliste*, et nous dessinent ainsi un programme de lecture.

Nous avons parlé de l'indétermination incarnée par la lettre unique, créée par l'incertitude sur ce qui concerne l'envoi et la réception.

Cette indétermination n'est pas concrétisée uniquement par l'absence de D.R. L'adresse à un lecteur absent (ou très problématique) se répète à chaque niveau du texte : « Je te loue, ô mon Dieu... » (7) ; « À Henri Ghéon, son franc camarade » (8) ; « Je donne ce livre... » (9) ; « À Monsieur D.R., Président du Conseil » (12) ; « Mes chers amis, je vous savais fidèles » (17). L'absence, ou l'insuffisance, de la réponse se répète de même. N'entrons pas dans la question des relations de Gide avec les deux premiers « destinataires » ; textuellement, nous pouvons savoir que la réponse du « public d'un jour » (11) a été nettement insuffisante ; que la réponse de D.R. ne viendra jamais ; et que même le narrateur-épistolier se trouve dans l'incapacité d'interpréter ce qu'il a entendu, puisqu'il ne sait pas cerner la réponse de Michel : « soit qu'il mît un cynique orgueil à ne pas nous paraître ému, soit qu'il craignît, par une sorte de pudeur, de provoquer notre émotion par ses larmes, soit enfin qu'il en fût pas ému » (180).

L'indétermination quant à l'envoi et la réception se voit rejoindre par celle de l'intrigue. La réintégration sociale de Michel reste perpétuellement incertaine. Avec cette impossibilité à connaître son avenir, ce sont aussi les questionnements moraux qui restent dans l'incertitude : cette réintégration sociale vaut également rachat symbolique des péchés. Le texte met effectivement tout en oeuvre pour éviter qu'on puisse trancher.

Nous voilà confrontés à une position familière au lecteur : celle de discourir sur le danger des jugements arrêtés. Ceux-ci ne mènent, en tout cas, qu'au malheur pour Michel, qu'il s'agisse de sa surprise douloureuse en revoyant les enfants de Biskra ou de son incompréhension totale de Marceline. Michel l'enferme d'abord dans l'image qu'il se fait de sa vertu, ensuite dans celle de sa maladie, ce qui l'empêche non seulement de la comprendre, mais d'agir de façon éthique envers elle. Il énonce lui-même explicitement les dangers de cet arrêt du sens : « L'histoire du passé prenait maintenant à mes yeux cette immobilité, cette fixité terrifiante des ombres nocturnes dans la petite cour de Biskra, l'immobilité de la mort » (61).

Pour nous, le refus de livrer la fin de l'intrigue devient un programme de lecture, empêchant l'arrêt du sens ; l'épistolarité arrache ainsi l'oeuvre à cette « immobilité de la mort », laissant le lecteur dans un doute qui continuera à évoluer et à se développer. En effet, sans l'indétermination qui le hante, est-ce que le texte ne risquerait pas de se transformer en un des « petits traités moraux dont on avait agacé mon enfance » (36) ? Les propos de Barthes éclairent tardivement cette démarche : on ne doit pas, dit-il, « imposer au texte un cran d'arrêt »¹³. La forme de la lettre unique empêche le lecteur de croire qu'il maîtrise le texte, ou pour reprendre un mot cher à Michel, qu'il le « possède ». Et, même si on peut refuser certaines réactions de Michel envers ses possessions, on

¹³ Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », 1968, in Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue*. Seuil, Paris, 1984, p.66

avouera volontiers qu'un texte ainsi compris, possédé, maîtrisé, est un texte mort. Le choix d'une forme qui maintient l'indétermination signifie un refus de l'arrêt du jugement. Le jugement de D.R. n'est pas livré ; le nôtre a intérêt à pouvoir continuer à évoluer – et ce peut-être en fonction de la situation, transformant la morale en éthique.

Mais il ne s'agit pas seulement d'une simple indétermination, d'un flou total ; on peut le caractériser grâce à la deuxième propriété de la lettre unique, sa polarité. Impliquant à la fois un épistolier et un destinataire, la lettre fait hésiter le lecteur qui s'identifie tantôt à l'un, tantôt à l'autre, mais qui doit en tout cas identifier deux points de vue distincts qui tiennent périlleusement en équilibre. « Il nous semblait hélas, s'écrie le narrateur, 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 faisait presque complices. Nous y étions comme engagés... » (179) Comme il l'énonce, « toutes les contagions s'y cachent » (156) ; on se trouve atteints par le désir de s'identifier au je-narrateur qui, lui, se trouve ainsi complice du je-protagoniste. Cependant il n'en est rien pour le destinataire, à qui on fait appel pour un jugement plus objectif, et à qui nous sommes invités à nous identifier par la lecture parallèle d'un texte identique. Le lecteur se voit pris au piège du dilemme moral sans résolution. La lettre donne corps à cette ambiguïté qui consiste en la multiplication des points de vue : un jeu de miroirs dont aucun ne renvoie l'image attendue.

L'oeuvre est marquée en permanence par cette polarité impossible à résoudre, voire construite autour d'elle : on se rappellera d'ailleurs que Michel qualifie son extrême sensibilité à la chaleur et au froid d'« hyperesthésie » (66). Le mot, certes polysémique, peut néanmoins nous ouvrir une voie d'interprétation : l'esthétique de ce texte tient dans sa stratégie d'oppositions binaires. Quand Charles lui reproche de « protéger à la fois le garde et le braconnier » (150), la réponse de Michel trahit son désir rageur de faire justement cela. Ce désir trouve son écho chez Gide : « J'aime que chaque livre porte en lui, mais cachée, sa propre réfutation »¹⁴, disait-il.

Ce principe de « disponibilité » intellectuelle aux deux pôles d'un débat devient ainsi tout un programme à la fois artistique et éthique. « Qui dira combien de passions et combien de pensées ennemies peuvent cohabiter en l'homme? » (163), demande Michel : nous lecteurs devons accepter que dans cette oeuvre, différentes positions morales se tiennent parfaitement en équilibre. Il ne s'agit pas d'une indétermination floue, mais d'une construction dont la complexité tient à la polarité et au balancement permanent entre les pôles opposés. La lettre, outil par excellence du voyageur, suggère en elle-même cette mobilité du sens. Gide regroupe ces deux sens, polarité et mobilité, ainsi : « C'est dans le mouvement que je peux trouver l'équilibre... c'est en écartelé que j'ai vécu. »¹⁵

14 Gide, André, « Postface à *Paludes* » in *Romans, récits et soties, oeuvres lyriques*, Gallimard, Paris, p.1479

15 Cité par O'Keefe, *op.cit.*p.16

Notre notion d'une éthique basée sur une esthétique prend ainsi toute sa force. Il s'agit d'abord de la découverte, ou plutôt de la confirmation, d'une identité entre le programme esthétique du texte et ses questionnements éthiques. Elle s'annonçait peut-être déjà dans les stratégies rhétoriques de Michel, qui opère un rapprochement continu entre sa moralité et sa mise en récit : par exemple « J'ai besoin.... J'ai besoin de parler, vous dis-je. Savoir se libérer n'est rien ; l'ardu, c'est savoir être libre. Souffrez que je parle de moi. » (17). Il ne s'agit pas, comme on le croirait aux premiers abords, d'un coq-à-l'âne, mais plutôt d'une véritable identité entre la prise de parole devant un auditoire et les questionnements moraux. La forme de la lettre unique, avec son incertitude et sa polarité, dicte les stratégies de non-résolution des questions éthiques, ou bien leur fait écho.

Mais cette conclusion nous offre également la possibilité, en se rapprochant du point de vue esthétique, d'avoir une approche de l'oeuvre qui serait elle-même éthique. Pour cela il faut sans doute raffiner notre définition du mot « esthétique », qui ne signifiera pas seulement la beauté de l'oeuvre d'art dans l'acception commune, mais le ressenti (de son sens étymologique), l'expérience du lecteur auprès de l'oeuvre. C'est sans doute dans ce sens que Gide exigeait que l'esthétique soit la seule façon d'aborder ses textes, et cela semble particulièrement pertinent pour *L'Immoraliste*. Utilisé dans ce sens, le mot « esthétique » s'approche de la notion de réception non seulement dans la théorie littéraire contemporaine, mais précisément dans le sens de la réception de la lettre, incertaine, plurielle, individuelle et ouverte. Il nous invite à équilibrer la morale et le ressenti – comme Michel n'a pas su le faire pour Marceline – pour créer une vraie approche proprement éthique ; à reconnaître les extrêmes qui peuvent se réunir en un seul individu et à l'appréhender – de nouveau, contrairement à Michel – en toutes ses contradictions et en toute sa diversité contradictoire.

Bibliographie

- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*. Seuil, Paris, 1977
- Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », 1968, in Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue*. Seuil, Paris, 1984
- Escola, Marc, « De la lettre aux belles-lettres » in *TDC (Textes et Documents pour la classe)*, CDNP, Paris, 2003, pp.7-11. Texte en ligne sur le site de Fabula : http://www.w.fabula.org/atelier.php?De_la_lettre_aux_belles-lettres Site consulté le 8-4-10.
- Gide, André, *L'Immoraliste*. Mercure de France, Paris, 1902
- Gide, André, éd. Marty, Eric, *Journal, tome 1*. Paris, Gallimard (Pléiade), 1996
- Gide, André, éd. Sagaert, Martine, *Journal, tome 2*. Paris, Gallimard (Pléiade), 1997
- Gide, André, *Romans, récits et soties, oeuvres lyriques*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1958
- Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*. Presses Universitaires de France, Paris,

1992

- Mandelstam, Ossip, *De l'interlocuteur*. Texte repris et traduit dans Blot, Jean, *Ossip Mandelstam*. Seghers, Paris, 1972
- Meyronein, François, « L'esthétisme comme solitude » in *L'Immoraliste. Cahier de l'institut André Gide*. Le Minihic-sur-Rance, 1997
- Rousset, Jean, *Forme et signification*. José Corti, Paris, 1963

Résumé

Longtemps négligé, le cadre formel de *L'Immoraliste* – celui d'une seule longue lettre dont le narrateur est l'ami de jeunesse du protagoniste Michel – dessine en réalité un véritable programme esthétique et éthique pour ce récit. Bien que Gide, dans une citation connue, déclare que l'esthétique est le seul point de départ sain pour parler de ses oeuvres, on ne peut oublier l'élément moral et éthique d'un récit intitulé *L'Immoraliste*. La forme de la lettre unique permet un regard privilégié sur la question de la séparation ou l'identité d'éthique et esthétique dans ce texte. En effet, par la polarité d'une forme tendue entre les points de vue opposés de l'épistolier et de son destinataire, et par l'incertitude à laquelle est condamnée toute lettre unique, cette forme réunit esthétique et éthique. Elle donne corps à cette ambiguïté gidienne, un refus de juger qui est pourtant conscient des termes et des contradictions du texte - « protéger le garde et le braconnier » - et qui représente un programme non seulement esthétique mais proprement éthique pour ce récit.

Mots-clés

Gide, Immoraliste, épistolaire, esthétique, forme

Abstract

The Immoralist's formal framing device- that of a single long letter whose narrator is the childhood friend of the protagonist Michel- has long been overlooked, despite the fact that it sketches out a veritable aesthetic and ethical blueprint for the text. Although Gide, in an oft-quoted Journal entry, declared that the aesthetic point of view was the only one to take when speaking of his works, it is, of course, impossible to neglect the moral and ethical elements of a text with a title such as *The Immoralist*. The form of the single long letter opens the door to an analysis of the conjunction- or separation- of ethics and aesthetics in Gide's novel. Indeed, the single-letter epistolary novel reunites the two, thanks to the singular characteristics of this form : its polarity, caught between the opposing points of view of writer and reader, and the uncertainty which hangs over any single letter whose fate is unconfirmed by a response. The letter form gives shape to a particularly Gidean ambiguity- a refusal to judge, which is nonetheless conscious of contradictions

and oppositions- which doesn't hesitate to « protect the keeper and the poacher »- and as such, comes to represent not only an aesthetic model, but an ethical outline for our approach to the text.

Keywords

Gide, Immoralist, epistolary, aesthetics, form