

**CORPS, MALADIE, CHALEUR DANS L'IMMORALISTE
D'ANDRÉ GIDE**

BODY, ILLNESS, HEAT IN THE IMMORALIST BY ANDRÉ GIDE

**CUERPO, ENFERMEDAD, CALOR EN EL INMORALISTA DE
ANDRÉ GIDE**

Diana-Adriana LEFTER¹

Résumé

Notre travail propose une étude du corps masculin, tel qu'il apparaît dans L'Immoraliste d'André Gide. Plus précisément, nous nous intéressons à la relation entre le personnage central, Michel et sa corporéité, qu'il perçoit et observe dans son évolution. Nous montrons le fait que pour Michel son corps est un signe – avec les deux faces : le signifiant, à savoir « l'enveloppe corporelle »², et le signifié, « la chair »³ – dont il cherche la signification profonde. L'enveloppe corporelle évolue sous l'influence de la maladie – les étapes et les symptômes en sont soigneusement analysés par Michel – et de la chaleur, qui ajoute une nouvelle couche à l'enveloppe corporelle : le bronzage. Avec cela, la chair aussi se modifie. Michel la perçoit dorénavant comme un ensemble cohérent, mais il en distingue aussi les parties, les « motions intimes »⁴ et les « forces de liaison »⁵. Ainsi, guéri, embaumé, bronzé, le corps de Michel devient un signe nouveau qui transmet l'évolution du moi intime

Mots clés : évolution corporelle, corps-signe, sang, regard, perception

Abstract

Our paper proposes a study of the male body, as depicted in André Gide's The Immoralist. In fact, we focus on the relation between the main character, Michel, and his body, perceived and observed on its evolution. Our aim is to stress that Michel considers his body as a sign – with its two faces: the signifier, that is the “body envelope” and the signified, “the flesh” – and that he tries to find out its signification. The body envelope is influenced in its evolution by two elements: the illness – Michel analyses carefully its symptoms and stages - and the heat, which adds a new layer to the body envelope. The “flesh” also changes: Michel feels it a coherent construction

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie

² Fontanille, Jacques, *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, en ligne sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemaSomacorpsintro.pdf, consulté le 15 juillet 2012

³ Idem.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

and he also perceives its parts, its “inner motions” and its “connection forces”. In the end, Michel’s body becomes a new sign and it shows the evolution of Michel’s self.

Keywords: body evolution, body-sign, blood, look, perception

Resumen

*Nuestra ponencia propone un estudio sobre la imagen del cuerpo masculino tal como ese aparece en *El inmoralista* de André Gide. Más precisamente, estamos interesados en la relación entre el personaje central, Miguel, y su propio cuerpo, que él percibe y examina a lo largo del proceso evolutivo que atraviesa. Miguel considera su cuerpo como un signo con sus dos caras: el significante, es decir “la envoltura corporal” y el significado, “la carne”, cuyas profundas significaciones él busca obstinadamente. La envoltura corporal evoluciona a causa de la enfermedad – sus etapas y síntomas están cuidadosamente analizados por Miguel – y debido al contacto con el calor, que añade una nueva capa a su envoltura: el bronce. Con este, la carne sufre también modificación. Miguel la percibe como un todo coherente pero distingue también sus partes: “los movimientos íntimos” y “las “fuerzas de ligazón”. De esta manera, el cuerpo de Miguel, curado, lleno de perfumes y bronceado llega a ser un nuevo signo que transmite la evolución de su yo.*

Palabras clave: evolución corporal, cuerpo – signo, sangre, mirada, percepción

Dans la création d’André Gide, l’observation du corps et le discours sur le corps occupent une place de choix. Les pratiques de l’analyse de la corporéité, et ensuite de la mise en discours des observations, sont récurrentes dans la vie de l’écrivain – et le *Journal* nous apporte maintes preuves des préoccupations pour l’observation de son corps : étude dans le miroir, analyse et étude des changements corporels en état de maladie ou de santé, observation des mouvements des mains, de la posture, etc. Il en est de même pour le traitement du corps dans les écrits fictionnels et autofictionnels de Gide : ils sont peuplés de personnages qui attachent une attention particulière au corps – à leur propre corporéité et à celle d’autrui –, aux interactions du corps avec le milieu environnant, aux changements de l’état de santé, à la relation avec le vêtement et l’auto-vêtement¹, aux mouvements du corps.

On pourrait dire qu’une conscience de la corporéité s’affirme chez Gide, une conscience qui vient du fait que le corps est « le ressort même de la sémiotisation de la vie toute entière » et qu’en lui réside « la

¹ Par auto-vêtement nous entendons toutes les « couches » dont est recouverte l’enveloppe corporelle et qui, produites par le corps même, agissent comme des « membranes », qui s’ajoutent au moi-chair, (Selon Fontanille, le moi-chair est l’instance corporelle de référence, le siège de la sensori-motricité) établissant une distance entre celui-ci et l’extérieur : la barbe, les cheveux poussés, la peau bronzée.

signification de son environnement et du cosmos¹». Le corps gidien apparaît comme un lieu de perception mais aussi de représentation et il a une « configuration sémiotique² » perçue nettement : il est formé de parties, de forces de liaisons et de formes de la totalité ; il agit comme signe – il signifie à soi-même et à autrui – au moment où « l’intelligible émerge du sensible³ », il perçoit et signifie les changements dans l’évolution du moi gidien. Le corps, tel qu’il est construit dans les récits gidiens, est un corps qui évolue du corps-signifiant⁴ au corps-signifié, au corps possédant son langage à soi⁵.

Notre travail ne propose pas une approche exhaustive du corps gidien, étant limité à un seul récit, *L’Immoraliste* et à un contexte d’observation précis : le corps masculin en interaction avec le froid, la chaleur et la lumière. Plusieurs raisons nous ont conduit à nous arrêter sur *L’Immoraliste* : œuvre charnière, ce récit marque le passage de l’époque symboliste, éthérée, d’André Gide, vers l’époque de sa maturité artistique. Ensuite, on ne peut pas éluder l’affirmation de Gide selon laquelle des bourgeons⁶ de lui se trouvent en Michel⁷ : cela fait de ce personnage une figure emblématique de la création gidienne, surtout par la troublante similitude – que l’on veuille accepter ou moins l’influence

¹ Fontanille, Jacques, *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, en ligne sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemaSomacorpsintro.pdf, consulté le 15 juillet 2012

² Idem.

³ Idem.

⁴ « Le **corps-signifiant**, emblématique pour la société humaine jusqu’au XIXe siècle, c’est le corps biologique dépourvu de contexte extérieur et de mouvement, tel qu’il est surpris dans les sculptures et les peintures. Il n’a pas de langage, parce que, statique, il ne peut pas produire un mécanisme communicationnel. » (Lefter, Diana, *Le Regard. Le Langage. Le Corps. Les pratiques corporelles dans les récits d’André Gide* - Volume du Colloque *Journées de la francophonie – Fin(s) de siècles 22-25 mars 2000*, Éditions Universitaires : « Alexandru Ioan Cuza » Iasi – Iași, 2000, p. 68-75.

⁵ « Le langage corporel est selon nous correspondant au **corps-signifié**, c’est-à-dire le corps *en situation* (Barthes, Roland, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967). Ce corps, typique pour le XXe siècle selon Roland Barthes, communique par la gestualité et par la mimique, qui constituent par conséquent son “langage”, car aucun mouvement humain n’est dépourvu d’intentionnalité. » (Diana Lefter, *op. cit.*).

⁶ Delay, Jean, *La Jeunesse d’André Gide*, tome 2, D’André Walter à André Gide (1890-1895), Paris, Gallimard, 1957, p. 650.

⁷ *Qu’un bourgeon de Michel soit en moi, il va sans dire (...) Que de bourgeons nous portons en nous, cher Scheffer, qui n’éclore jamais que dans nos livres ! Ce sont des « œils dormants », comme les nomment les botanistes. Mais si, par volonté, on les supprime tous, sauf un, comme il croît aussitôt, comme il grandit ! comme aussitôt il s’empare de la sève ! (lettre de Gide à Robert Scheffer, apud. Martin, Claude, *André Gide ou la vocation du bonheur*, Paris, Fayard, 1998)*

de la vie de l'auteur sur son œuvre – entre les épisodes qui constituent la trame du récit et la vie de Gide. Enfin, parce que l'histoire racontée dans ce bref récit est pour nous l'expression la plus complète du devenir corporel et intérieur.

L'histoire est simple : jeune marié, issu d'un milieu familial savant et restrictif, Michel entreprend avec sa jeune épouse Marceline leur premier voyage en Afrique, leur voyage de noces. Là, Michel devient de plus en plus conscient de sa faiblesse physique, état qui s'oppose à une apparente robustesse de sa femme. Le contact avec la terre africaine et avec les jeunes garçons du continent noir poussent Michel, sous l'attentive observation de sa femme, à vouloir guérir. Il semble se remettre et finalement il guérit en Italie, dans le chemin du retour vers la France. Michel et Marceline rentrent en France, où Michel commence à s'occuper de leur propriété tandis que Marceline, enceinte, manifeste une santé de plus en plus précaire. De plus, son mari se préoccupe de moins en moins d'elle, lui préférant les moments passés avec l'ami Ménalque. Sa femme semble le gêner. Pourtant, pour faciliter la guérison de Marceline, Michel décide de retourner en Afrique, en essayant de rééditer le premier voyage. Pourtant, le climat n'a pas la même influence favorable sur Marceline ; elle n'y résiste pas, chaque jour son état empire et finalement elle meurt en mettant au monde leur fils. Michel l'enterre en Afrique et croit, pour un moment, avoir trouvé, avec la mort de sa femme, la liberté qu'il avait tant cherchée. Mais il ne trouve qu'une « liberté sans emploi¹ ». Le récit qu'il en fait à ses amis, après la mort de Marceline, en racontant son chemin de libération, n'est qu'une pénitence.

Dans son récit – récit de son voyage, de sa maladie et de sa guérison, de sa relation avec sa femme, mais surtout de la découverte de son corps et avec cela de son identité – Michel affirme : « Je vais parler longuement de **mon corps**. Je vais en parler tant, qu'il vous semblera tout d'abord que j'oublie la part de l'esprit. Ma négligence, en ce récit, est volontaire : elle était réelle là-bas². »

La maladie, le malaise et la santé

Michel ne perçoit pas le corps d'emblée, mais dans des étapes qui construisent un chemin de la découverte ; c'est peu à peu que le corps

¹ Gide, André, *L'Immoraliste*, Paris, Mercure de France, 1930, p. 256.

² Idem.

dépasse le stade de simple « lieu de perception¹ » pour devenir « lieu de représentation² » Dans une première étape, Michel a la conscience du « corps propre³ », à savoir du corps externe, d'un corps souffrant, mais qui n'a pas encore une configuration (sémiotique), à savoir des parties, des forces de liaison et des formes de totalité. La première remarque sur le corps fait directement référence à la maladie, le corps étant perçu comme une entité, une totalité souffrante et pas encore soumis à l'étude des causes de cette maladie, ce qui aurait signifié une conscience, une perception et ensuite une analyse des parties de la totalité. Voilà cette première évocation du corps : « Une autre chose que j'ignorais (n.a. l'autre était sa situation financière), plus importante encore peut-être, c'est que j'étais d'une santé très délicate. Comment l'eussé-je su, ne l'ayant pas mise à l'épreuve ? J'avais des rhumes de temps à autre, et les soignais négligemment. La vie trop calme que je menais m'affaiblissait et me préservait à la fois⁴. »

En effet, ce n'est pas tellement le corps qui est perçu, mais la maladie du corps, que le récit du personnage présente comme un « état ». Or, la maladie n'est pas un état, mais une « séquence narrative⁵ » se développant en trois phases⁶ : la phase initiale – l'installation du trouble, la phase durative – le développement du trouble et la phase terminative – la guérison. Il n'y a, dans cette première occurrence d'une observation sur le corps, aucun indice d'une conscience et/ou d'une analyse de ces phases, mais seulement la remarque de ce que sembleraient être un malaise⁷ – les rhumes – qui se remarquent par leur récurrence dans l'historique de la maladie.

Le sang

¹ Fontanille, Jacques, *op. cit.*
en ligne sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemaSomacorpsintro.pdf, consulté le 15 juillet 2012

² Idem

³ Anzieu, Didier *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

⁴ Gide, André *op. cit.*, p. 25

⁵ Fontanille, Jacques, *Le Malaise*,
en ligne sur : http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Amalaise.pdf, consulté le 15 septembre 2012.

⁶ Idem.

⁷ Le malaise est, selon Fontanille, « un motif récurrent de la maladie dans tous ses développements. » *Le Malaise*
en ligne sur : http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Amalaise.pdf, consulté le 15 septembre 2012.

Michel raconte d'autres épisodes de sa maladie et de sa manière de se manifester, ce qui apporte des informations sur le véritable malaise : les crachements de sang, qui apparaissent comme spécifiques et récurrents. Le premier se fait présent suit à une toux violente : « Mais ma toux va la réveiller, pensai-je, et doucement, doucement, me dégageant, je l'inclinai vers la paroi de la voiture. Cependant je ne toussais plus, non : je crachais ; c'était nouveau ; j'amenais cela sans effort ; cela venait par petits coups, à intervalles réguliers¹. »

Et puis : « Quelques heures après, j'eus un crachement de sang. C'était comme je marchais péniblement sur la terrasse. »

Ainsi, le sang éliminé du corps devient signe de la maladie, il représente, pour Michel, son état corporel précaire. Ce sens, le sang l'acquiert non pas dans la perception solitaire, mais dans la vision comparative : le sang de Michel signifie maladie au moment où il est comparé à un autre sang, beau, rutilant, vif, que Bachir perd au moment où il se provoque une blessure avec le couteau : « [...] il en rit montra la coupure brillante et s'amusa de voir couler son sang. [...] Je songeai au beau sang rutilant de Bachir². »

Mais ce sang n'est pas seulement, comme disaient les Grecs, le liquide vital, il est un organe, une partie du corps. Avec la vision et ensuite avec l'observation de son propre sang et puis du sang d'autrui, Michel commence à percevoir son corps dans sa configuration (sémiotique). Le sang est une partie du tout englobant qu'est le corps, il signifie par soi-même et confère signification au corps. C'est le passage dans la deuxième étape : la perception de la chair³ comme centre du mouvement et des sensations. Dès que le sang est perçu comme une partie de la chair, il acquiert une signification : la santé ou, au contraire, la maladie. Le sang jeune, rouge, qui ne coule que sous l'effet des forces extérieures, signale la santé du corps et donne, par opposition, une signification au sang malade – attentivement observé, nous allons le voir tout de suite – que le corps perd malgré soi : maladie. En observant l'attitude de Bachir qui « lèche plaisamment sa blessure⁴ », Michel comprend ce que signifie le sang du jeune Arabe : santé : « Ah ! qu'il se

¹ Gide, André, *op. cit.*, p. 33.

² Idem., p. 46.

³ Fontanille, Jacques *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, en ligne sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemaSomacorpsintro.pdf, consulté le 15 juillet 2012

⁴ Gide, André, *op. cit.*, p. 44.

portait bien ! C'était là ce dont je m'éprenais en lui : la santé. La santé de ce petit corps était belle¹. »

Ce qu'il comprend encore plus, et cet attribut devient désirable pour lui, c'est que la santé est la condition de la beauté, le moteur de celle-ci. Ainsi, c'est pour obtenir la beauté corporelle – et on va voir plus loin combien il la cherche – que Michel fera dorénavant des efforts pour acquérir la santé.

La polysensorialité

La polysensorialité est mise à l'œuvre : la vue, l'ouïe, le goût, l'odorat et le toucher sont amenés, par un effort de la volonté, à collaborer, pour engendrer des « significations cohérentes² ». Tout d'abord, c'est l'analyse polysensorielle du sang malade que le corps de Michel perd. En effet, ce sang malade est perçu comme non-propre au moment du « contact fondamental³ » avec la bouche. Il doit donc être éliminé, ce qui établit une distance entre le corps propre et l'une de ses parties. À ce moment, la sensorialité est complétée par la vision, qui établit une nouvelle distance entre le corps propre et ce qui est devenu un « espace extérieur⁴ », le sang. La vision donne « une forme [à ce sang rejeté], c'est-à-dire une enveloppe spécifique⁵ ».

« Cela m'avait empli la bouche... mais ce n'était plus du sang clair, comme lors des premiers crachements ; c'était un gros affreux caillot que je crachai par terre avec dégoût⁶. »

Depuis la première sensation de dégoût pour le sang⁷ éprouvée par Michel, qui n'est qu'un léger désagrément au niveau de la saveur, la saveur s'intensifie et est perçue comme de plus en plus désagréable, étrangère. Pour ce qui est de l'analyse visuelle, celle-ci s'actualise dans

¹ Idem., p. 44.

² Fontanille, Jacques, *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, en ligne sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemaSomacorpsintro.pdf, consulté le 15 juillet 2012

³ Idem.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ Gide, André *op. cit.*, p. 45

⁷ « [...] c'était **une sensation** si bizarre que d'abord je m'en amusai presque, mais je fus bien vite écœuré par **le goût** inconnu que cela me laissait dans la bouche. Mon mouchoir fut vite hors d'usage. Déjà j'en avais plein les doigts. [...] mais, quand je ressortis mon mouchoir, je vis avec stupeur qu'il était plein de **sang**. » (Gide, André, *op. cit.*, p. 33).

une série de mouvements¹ dont le seul but est d'établir une distance entre le moi-chair² et une partie : « Je revins en arrière, me courbai, retrouvai mon crachat, pris une paille et, soulevant le caillot, le déposai sur mon mouchoir. Je regardai. C'était un vilain sang presque noir, quelque chose de gluant, d'épouvantable³. »

Le sang acquiert forme, couleur, consistance et avec tous ces attributs il n'a qu'une seule signification : maladie. C'est comme si la maladie de Michel prenait corps, matérialité. La maladie que le sang craché signale devient un corps-autre qui doit être éliminé, car le corps-propre doit s'en défaire pour accéder à l'étape supérieure : l'état de santé. On note dans cet éveil du corps à la santé toute une succession de « sensations motrices internes⁴ », des palpitations de la chair rapides, énergétiques, résolues, qui marquent le début d'un autre processus, la guérison : « Et soudain me prit un désir, une envie, quelque chose de plus furieux, de plus impérieux que tout ce que j'avais ressenti jusqu'alors : vivre ! je veux vivre. Je veux vivre. Je serrai les dents, les poings, me concentrerai tout entier éperdument, désolément, dans cet effort vers l'existence⁵. »

Le froid et la chaleur

Il est intéressant d'analyser à ce point quel est ou quels sont les facteurs qui favorisent le processus de guérison, le passage du corps de la maladie à la santé. Pendant tout le processus transformationnel, le corps de Michel se meut, change, éprouve des sensations sous l'influence de la présence ou de l'absence de la chaleur : celle interne qui se manifeste comme fièvre, frisson, sueur, et celle externe : changement de température, soleil, souffle du vent, brûlure⁶. Comme nous l'avons

¹ Selon Fontanille, le mouvement, une des figures discursives du corps, donne accès aux représentations profondes de la sémiosis en acte. (Jacques Fontanille, *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004).

² Voir Anzieu, Didier *op. cit.*

³ Gide, André, *op. cit.*, p. 46

⁴ Jacques Fontanille, *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, en ligne sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemaSomacorpsintro.pdf, consulté le 15 juillet 2012

⁵ Idem.

⁶ Il s'agit donc, d'une part, de sensations motrices internes qui entraînent des « motions intimes » - mouvements respiratoires, contraction des organes, battements du cœur - et, de l'autre, des actions de la saveur qui, selon Fontanille, ne se limite pas à la sensation provoquée par le contact au niveau de la bouche, mais elle se présente « comme un

montré ailleurs, « Ce n'est pas seulement la chaleur provoquée par le soleil ardent de cette zone, c'est aussi la chaleur intérieure, la fièvre de l'être qui cherche, dans les pays du Sud, le plaisir absolu. La fièvre, la chaleur, la brûlure, provoquent l'euphorie, qui est une sorte de transport dans une autre dimension, où le corps perd toute contrainte¹. »

La première manifestation de la chaleur interne est la fièvre : la température changeante du corps agit comme un malaise qui signale la faiblesse physique de Michel. En Afrique par exemple, lors de son premier voyage, Michel voit dans la fièvre un indice de son corps malade : « J'étais encore loin d'aller bien. Pour un rien j'étais en sueur et pour un rien je prenais froid ; j'avais, comme disait Rousseau, « la courte haleine » ; parfois un peu de fièvre². » Encore aucune interaction avec le milieu environnant, aucune volonté de guérir et aucune motion intime, aucune perception du corps comme mécanisme. Le corps malade avec ses motions commence à être perçu et analysé au moment du contact entre lui, porteur d'une température interne et le milieu environnant, qui oscille entre la chaleur et le froid. C'est une sorte de lutte qui se traduit dans un transfert de chaleur entre le corps et l'extérieur : entre les deux, les vêtements, que Michel traite comme une enveloppe corporelle mais qui, étrangers au corps, ne font qu'en préserver la faiblesse : « Mais ce dont j'eus le plus à souffrir, ce fut de ma sensibilité malade à tout changement de température. Je pense, quand j'y réfléchis aujourd'hui, qu'un trouble nerveux général s'ajoutait à la maladie ; je ne puis expliquer autrement une série de phénomènes, irréductibles, me semblait-il, au simple état tuberculeux. J'avais toujours ou trop chaud ou trop froid ; me couvrais aussitôt avec une exagération ridicule, ne cessais de frissonner que pour suer, me découvrais un peu, et frissonnais sitôt que je ne transpirais plus. Des parties de mon corps se glaçaient, devenaient, malgré leur sueur, froides au toucher comme un marbre ; rien ne les pouvait plus réchauffer. J'étais sensible au froid à ce point qu'un peu d'eau tombée sur mon pied, lorsque je faisais ma toilette, m'enrhumait ; sensible au chaud de même. Je gardai cette sensibilité, la garde encore,

mode de contact, une sensation tactile inanalysée : choc, brûlure, caresse [...] Ce premier contact concerne donc l'enveloppe du corps propre. » (Jacques Fontanille, *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, en ligne sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemaSomacorpsintro.pdf, consulté le 15 juillet 2012)

¹ Lefter, Diana « L'Imaginaire du Sud dans trois notes de voyage d'André Gide », dans *Langue et littérature. Repères identitaires en contexte européen*, Editura Universitatii din Pitesti, 2012.

² Gide, André, *op. cit.*, p. 50.

mais, aujourd'hui, c'est pour voluptueusement en jouir. Toute sensibilité très vive peut, suivant que l'organisme est robuste ou débile, devenir, je le crois, cause de délice ou de gêne. Tout ce qui me troublait naguère m'est devenu délicieux¹. »

Une mutation fondamentale s'est produite : le corps est perçu dans sa configuration (sémiotique) ; les parties du corps, à leur tour, sont perçues dans leur individualité et les réactions en sont analysées. Pour Michel, il devient clair que ce n'est pas le froid extérieur qui lui fait mal, qui provoque le malaise, mais l'interaction entre le corps souffrant et surprotégé par le vêtement et le froid. Il comprend encore que le corps peut se fortifier et guérir par le contact avec l'extérieur, s'il renonce à la fausse protection que lui offre le vêtement. Le produit culturel qu'est le vêtement perd donc sa signification de protection et devient signe de faiblesse, de maladie. On verra plus loin Michel y renoncer pour aboutir à la fortification du corps : « Un singulier frisson me saisit quand j'entrai dans cette ombre étrange ; je m'enveloppai de mon châle ; pourtant aucun malaise ; au contraire...² »

Une fois le vêtement abandonné, Michel laisse son corps « toucher » l'air environnant, cet air qui tantôt brûle, tantôt fait frissonner, mais qui à chaque fois provoque le plaisir. L'air froid, autrefois senti comme « autre » est maintenant senti comme propre, et cela découle du contact non-médié entre l'air et le corps. Le moi-peau de Michel est affecté par ce contact ; il commence à sentir : « La conscience que je prenais à nouveau de mes sens m'en permettait l'inquiète reconnaissance. Oui, mes sens, réveillés désormais, se retrouvaient toute une histoire, se recomposaient un passé. Ils vivaient³ ! »

Ou bien : « Je marchais dans une sorte d'extase, d'allégresse silencieuse, d'exaltation des sens et de la chair⁴. »

Ou encore : « Je fermai les yeux ; je sentis se poser sur mon front la main fraîche de Marceline ; je sentais le soleil ardent doucement tamisé par les palmes ; je ne pensais à rien ; qu'importait la pensée ? je sentais extraordinairement⁵. »

Et, enfin : « Je me sentais brûler d'une sorte de fièvre heureuse, qui n'était autre que la vie. Je me levai, trempai dans l'eau mes mains et mon visage, puis, poussant la porte vitrée, je sortis⁶. »

¹ Gide, André, *op. cit.*, p. 54.

² Idem., p. 56.

³ Idem., p. 63.

⁴ Idem., p. 65.

⁵ Idem., p. 67.

⁶ Idem., p. 76.

Ce dernier fragment décrit le moment final de la guérison, après la deuxième rechute de la maladie. L'image du corps ici construite est en quelque sorte le miroir à l'inverse de la première image du corps fiévreux : la fièvre de la maladie est devenue une « fièvre heureuse » et son sens est clair : la vie, à savoir la santé ; encore, la fraîcheur de l'eau n'est plus désagréable comme celle de l'air, au début. La distance entre le corps et l'extérieur a disparu.

Michel commence, une fois guéri, à découvrir son corps, par petites parties qu'il analyse, individuellement tout d'abord et ensuite dans l'ensemble cohérent et signifiant qu'elles forment : les mains et la tête, et, de la tête, le front et les paupières : « Je m'épouvantai de ce calme ; et brusquement m'envahit de nouveau, comme pour protester, s'affirmer, se désoler dans le silence, le sentiment tragique de ma vie, si violent, douloureux presque, et si impétueux que j'en aurais crié, si j'avais pu crier comme les bêtes. Je pris ma main, je me souviens, ma main gauche dans ma main droite ; je voulus la porter à ma tête et le fis. Pourquoi ? pour m'affirmer que je vivais et trouver cela admirable. Je touchai mon front, mes paupières. Un frisson me saisit¹. »

Pour la première fois, Michel se touche et, en se touchant, il découvre surpris son corps comme si c'était le corps d'autrui, dans sa matérialité et dans ses mouvements. Il découvre un corps palpitant, vivant, donc sain et il s'en émerveille. Il veut plus : voir, observer ce corps comme si c'était le corps d'un étranger et il contrôle s'il possède l'organe de la vue. C'est par la vue qu'il pourra identifier sa forme, c'est-à-dire son « enveloppe spécifique² ». Pourtant, Michel n'a pas encore le courage ou la détermination de voir et d'examiner son corps. Comme le sang, dont la maladie a été perçue par contraste avec le sang sain de Bachir, le corps aussi s'affirmera dans la comparaison. Michel voit, observe et admire les corps harmonieux, beaux, jeunes, des Arabes. Là, la vision précède le toucher : « Je remarque qu'il est tout nu sous sa mince gandoura blanche et sous son burnous rapiécé. Au bout d'un peu de temps, je ne suis plus gêné par sa présence. Je le regarde ; [...]. Ses pieds sont nus ; ses chevilles sont charmantes, et les attaches de ses poignets [...] Ses cheveux sont rasés à la manière arabe ; [...] La

¹ Gide, André, *op. cit.*, p. 56.

² Jacques Fontanille, *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, en ligne sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/BSemaSomacorpsintro.pdf, consulté le 15 juillet 2012

gandoura, un peu tombée, découvre sa mignonne épaule. J'ai besoin de la toucher¹. »

Voilà le corps que Michel regarde et voudrait toucher : un corps presque nu, ou qui cache mal sa nudité, un corps dont l'harmonie se construit par le mouvement de chacune des parties. C'est un corps dans toute sa configuration (sémiotique) : parties, forces de liaison et formes de la totalité. C'est un corps qui, au-delà de la beauté signifie santé et plus loin encore liberté : liberté de se découvrir, liberté de mouvoir, liberté de ne pas avoir honte. C'est ce corps que Michel désire, car il désire ce que ce corps signifie : libération et liberté.

Le pas suivant pour Michel c'est la conquête de son corps, par une patiente étude. La découverte s'accomplit en Italie, sur la côte amalfitaine, à la faveur de la chaleur et de l'eau. Tout d'abord, Michel examine attentivement son corps : il en constate la faiblesse, le manque de robustesse et d'harmonie, la décoloration. Encore une fois, c'est la vue du corps d'autrui – dans ce cas des « belles peaux hâlées et comme pénétrées de soleil² » des paysans – qui suscite l'intérêt pour sa propre corporéité. Michel découvre la force vitale que la chaleur et la lumière transmettent au corps par le bronzage : « Un matin, m'étant mis à nu, je me regardai ; la vue de mes trop maigres bras, de mes épaules, que les plus grands efforts ne pouvaient rejeter suffisamment en arrière, mais surtout la blancheur, ou plutôt la décoloration de ma peau, m'emplit et de honte et de larmes. Je me rhabillai vite, et, au lieu de descendre vers Amalfi, comme j'avais accoutumé de faire, me dirigeai vers des rochers couverts d'herbe rase et de mousse, loin des habitations, loin des routes, où je savais ne pouvoir être vu. Arrivé là, je me dévêtis lentement. L'air était presque vif, mais le soleil ardent. J'offris tout mon corps à sa flamme. Je m'assis, me couchai, me tournai. Je sentais sous moi le sol dur ; l'agitation des herbes folles me frôlait. Bien qu'à l'abri du vent, je frémissais et palpiais à chaque souffle. Bientôt m'enveloppa une cuisson délicieuse ; tout mon être affluait vers ma peau³. »

La peau, cette partie du corps soumise au bronzage, devient synecdoque du corps : la partie pour le tout. L'action de Michel agissant sur sa peau est violente : le soleil est ardent et il parle de « cuisson ». L'action du soleil sur la peau engendre des motions internes qui font la preuve de la participation du corps tout entier à ce processus de renouvellement. Si le corps est sublimé dans la peau, si la peau change

¹ Gide, André, *op. cit.*, p. 42.

² Idem., p. 88.

³ Idem., p. 89.

sous l'action de la chaleur, alors tout le corps change. Il passe dans une nouvelle étape, celle du corps sain. Ce que l'on peut observer, en suivant l'influence de la chaleur sur le corps, c'est que le passage de la chaleur intérieure qui est signe de maladie à la chaleur extérieure, celle de la terre africaine ou italienne, qui déclenche, accompagne et achève le processus de guérison. Les bains de soleil sont dans le même temps un rite de beauté et de santé ; il en résulte un corps enrichi d'enveloppes.

Michel recouvre son corps d'enveloppes successives tout en renonçant au vêtement et à l'auto-vêtement. Son corps s'enrichit de parfums, de sensations tactiles, de sons, de couleurs. À petits pas, la santé devient beauté et finalement Michel est à même de la voir, transmise par son corps, de la percevoir et d'en jouir : « Ô joie physique ! m'écriais-je ; rythme sûr de mes muscles ! santé ! » Le « nouvel être¹ » apparaît comme un Narcisse, de l'eau de la source où Michel s'était miré : « Vite transi, je quittai l'eau, m'étendis sur l'herbe, au soleil. Là des menthes croissaient, odorantes ; j'en cueillis, j'en froissai les feuilles, j'en frottai tout mon corps humide, mais brûlant. Je me regardai longuement, sans plus de honte aucune, avec joie. Je me trouvais, non pas robuste encore, mais pouvant l'être, harmonieux, sensuel, presque beau². »

Michel, qui ne percevait, ne voyait, ne sentait son corps au début du premier voyage en Afrique est maintenant un être qui connaît son corps et auquel le corps transmet un message : la liberté. Le corps est libre suite à une longue lutte et le dernier geste que Michel fait c'est se faire raser, comme dans un geste ostentatoire, de s'enlever l'ultime masque : « Un autre acte pourtant, à vos yeux ridicule peut-être, mais que je redirai, car il précise en sa puérité le besoin qui me tourmentait de manifester au-dehors l'intime changement de mon être : à Amalfi, je m'étais fait raser. Jusqu'à ce jour j'avais porté toute ma barbe, avec les cheveux presque ras. Il ne me venait pas à l'idée qu'aussi bien j'aurais pu porter une coiffure différente. Et, brusquement, le jour où je me mis pour la première fois nu sur la roche, cette barbe me gêna ; c'était comme un dernier vêtement que je n'aurais pu dépouiller ; je la sentais comme postiche. »

Le masque auquel il renonce couvrait son visage, mais le geste reste symbolique : il manifeste, c'est-à-dire signifie l'intime changement de son être. Nous l'avons dit ailleurs³ : jusqu'à ce point Michel avait

¹ « Voilà tout ce que mon être neuf, encore désœuvré, trouvait à faire. », Gide, André, *op. cit.*, p. 94.

² Idem., p. 113.

³ Voir notre livre *Du mythe au moi*, Editura Universitatii din Bucuresti, 2007.

vécu dans le paraître, c'est seulement dorénavant qu'il placera son existence dans l'être.

Conclusion

Umberto Eco définit le signe comme « une chose perçue et dont on peut tirer des prévisions, des déductions, des indications, sur une autre chose absente, à laquelle elle est liée. ». Est-ce que le corps de Michel est un signe ? Et si oui, quelle est la « chose absente » à laquelle il est lié ? À la première question, notre réponse est oui. Le corps de Michel est un signe, mais seulement à la fin de tout ce processus qui le porte de la maladie, à travers les rechutes, à la santé, de la laideur à la beauté, de la faiblesse à la force. C'est un long chemin qui passe par plusieurs étapes et entraîne tous les sens : la saveur tout d'abord, dans la découverte du sang ; le toucher ensuite, dans la découverte des bénéfices de la chaleur et dans la prise de conscience de la propre corporéité ; la vue, enfin, dans le regard porté sur l'autre désirable et enfin sur soi-même. Une longue découverte à laquelle contribuent les sens du contact et dont le résultat est un corps qui a multiplié ses enveloppes, tout en rejetant les couvertures : le nouvel être. Le corps de Michel est lié à une chose absente : son moi, la vérité de soi. Le corps malade signifie un soi malade, malade en ce qu'il ne s'accepte pas et comme tel ne se fait pas accepter par les autres ; le corps en guérison signifie la lutte ardue du moi vers l'affirmation de sa vérité ; enfin, le corps sain et beau c'est le moi affirmé, celui qui ose s'accepter et se faire accepter tel qu'il est : avec son besoin de libération, avec sa liberté, avec sa bâtardise, si l'on veut.

Œuvre de référence

Gide, André, *L'Immoraliste*, Paris, Mercure de France, 1930

Bibliographie

Anzieu, Didier *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985

Barthes, Roland, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967

Delay, Jean, *La Jeunesse d'André Gide*, tome 2, D'André Walter à André Gide (1890-1895), Paris, Gallimard, 1957

Fontanille, Jacques, *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004

Fontanille, Jacques, *Le Malaise*, en ligne sur :

http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Amalaise.pdf

Lefter, Diana, *Le Regard. Le Langage. Le Corps. Les pratiques corporelles dans les récits d'André Gide* - Volume du Colloque *Journées de la francophonie – Fin(s) de siècles 22-25 mars 2000*, Éditions Universitaires : « Alexandru Ioan Cuza » Iasi – Iași, 2000

Lefter, Diana « L'Imaginaire du Sud dans trois notes de voyage d'André Gide », dans *Langue et littérature. Repères identitaires en contexte européen*, Editura Universitatii din Pitesti, 2012

Lefter, Diana, *Du mythe au moi*, Bucuresti, Editura Universitatii din Bucuresti, 2007.

Martin, Claude, *André Gide ou la vocation du bonheur*, Paris, Fayard, 1998