

Paludes, qu'est-ce que c'est ?

Jean-Marc Houpert, Danièle Houpert

▶ **To cite this version:**

Jean-Marc Houpert, Danièle Houpert. Paludes, qu'est-ce que c'est ?. Expressions, 1994, 05, pp.137-161. hal-02403796

HAL Id: hal-02403796
https://hal.univ-reunion.fr/hal-02403796

Submitted on 11 Dec 2019

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.

PALUDES, QU'EST-CE QUE C'EST ?

Jean Marc et Danièle HOUPERT
Université de Tours , I.U.F.M. de La Réunion

En 1895, il y aura bientôt un siècle (nous ne serons pas en retard pour un bien improbable centenaire...), Gide faisait paraître dans l'indifférence quasi-générale *Paludes*, un petit ouvrage plutôt amusant, qui, sous une apparente légéreté, offrait sans doute, avec le texte contemporain de Valéry, *La Soirée avec M. Teste*, le premier témoignage de ce que serait le roman moderne, tout entier préoccupé par la question de sa propre possibilité. Premier écrit en prose véritablement post-mallarméen, il pose en particulier la question, toute naïve, et fondamentale à partir du moment où la littérature cesse, ou prétend cesser, de se confondre avec "l'universel reportage"[1] : un livre, "qu'est-ce que c'est ?"(15)[2] Nous voudrions simplement effleurer quelques aspects de cette question à partir des deux notions d'*écriture* et de *lecture*, en espérant surtout donner l'envie de lire cette oeuvre encore largement méconnue.

Un écrivain sans divertissement

Paradoxe que le singulier de ce sous-titre, alors que, sans même tenir compte des "littérateurs", trois écrivains sont présents dans *Paludes* : Gide, dont le nom figure sur la couverture, le narrateur, celui qui dit "je" à travers tout le texte et qui est censé écrire un *Paludes*, et Tityre, dont le journal est transcrit ici et là.

---

1. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1966, *in* "Crayonné au théâtre".

2. Les indications de pages renvoient à l'édition Gallimard / Folio, Paris, 1991.

Mais, de ces trois écrivains, les deux derniers sont nettement confondus par le narrateur, qui affirme à maintes reprises prendre la plume à la place de Tityre[3], et la similitude des styles dans les passages narratifs ne laisse aucun doute là-dessus : telle note rédigée pour Tityre – par exemple "Prolongement sous l'eau des mousses de la rive. Indécision des reflets; algues; des poissons passent." (22) – se retrouve plus loin dans le récit – "Des mousses, jusqu'au fond descendues, faisaient une profondeur avec l'ombre : des algues glauques retenaient des bulles d'air pour la respiration des larves. Un hydrophile vint à passer." (45)

Les rapports entre l'auteur et le narrateur, en revanche, sont beaucoup plus complexes et mériteraient un autre développement, qui pourrait se fonder à la fois sur une critique externe – biographie de l'auteur, contexte culturel – et sur une critique interne – satires du réalisme et du symbolisme par exemple.

De sorte que les quelques pages qui vont suivre porteront sur le seul narrateur, en tant qu'objectivation d'une réflexion sur l'écrivain, que l'on ne saurait attribuer arbitrairement et entièrement à l'auteur, même si elle lui doit beaucoup. C'est donc à travers le narrateur que l'on tentera de saisir les raisons d'écrire, de suivre le travail du texte et d'apprécier la valeur de l'acte d'écrire.

Le vide

Pourquoi écrire ? Dans ce monde peuplé de "littérateurs", les raisons ne manquent pas. Mais aucune de celles traditionnellement avancées ne justifie l'entreprise du narrateur : "Hubert n'a rien compris à *Paludes*; il ne peut se persuader qu'un auteur n'écrive pas pour se distraire, dès qu'il n'écrit plus pour renseigner. Tityre l'ennuie; il ne comprend pas un état qui n'est pas un état social." (34). C'est un état psychologique que veut décrire le narrateur, le sien : "l'émotion que me donna ma vie, c'est celle-là que je veux dire" (23), et en ce sens, on peut y voir effectivement une forme de *Confessions*[4].

Dire sa vie signifie en dénoncer le vide : "ennui, vanité, monotonie" (23). A la question "Qu'avez-vous fait aujourd'hui ?", la réponse ne peut être que "Rien" (17). Le thème revient constamment : "Quelle monotonie! [...] Pas un événement!" (42). "Ne trouvez-vous pas que notre vie manque de réelle aventure ?" (51). Malgré le désir de "varier un peu [s]on existence", le narrateur constate que sa vie se nourrit d'elle-même et qu'il n'a aucune prise sur elle. Le passé définit inéluctablement l'avenir, à l'identique, comme l'est le mouvement des marées : "On refait parce que l'on a fait; chacun de nos actes d'hier semble nous réclamer aujourd'hui; il semble que ce soit un enfant à qui nous avons

---

3 "J'écris pour Tityre", trouve-t-on dans le chapitre "Angèle" (p. 44).

4. "J'écris Paludes. – Qu'est-ce que c'est ? – Un livre – Encore des confessions ? – presque pas." (p. 15).

donné vie et que dorénavant nous devions faire vivre..." (85). Le narrateur devient écrivain pour dire cet ennui, cette absence de divertissement qui l'oblige à prendre conscience de cet ennui.

Mais dénoncer le vide de sa propre vie ne suffit pas au narrateur. Ecrire, c'est aussi agir sur les autres, c'est leur montrer la vanité de leur vie, les faire sortir de leur quiétude aveugle :

Il faudrait tâcher de remuer un peu notre existence. [...] Ce que je dirai ce soir [à Angèle], j'aurais aussi bien pu le lui dire la veille; il n'y a pas d'acheminement ... [...]. Mais ce qui m'est insupportable, c'est qu'elle ne comprenne pas cet état... C'est même ce qui m'a donné l'idée d'écrire *Paludes*. (42)

Car tous ont la même vie vide que le narrateur, depuis les "littérateurs", "dont la vie est occupée sans cesse" mais qui "ne font rien qui vaille" (48), jusqu'à Hubert, pris d'une sorte de frénésie d'actions dont on ne saurait dire la valeur. Pour eux, comme pour le narrateur, tout est routine :

Tous nos actes sont si connus qu'un suppléant pourrait les faire et, répétant nos mots d'hier, former nos phrases de demain. C'est le jeudi qu'Abel reçoit; il eût eu le même étonnement à ne pas voir Urbain, Claudius, Walter et vous, que nous tous à ne pas le trouver chez lui! (60)[5] et tous ces passe-temps devraient être insupportables : ""Quelle existence intolérable! La supportez-vous, cher ami ? – Assez bien, me dit-il, mais intolérable pourquoi ? – Il suffit qu'elle puisse être différente et qu'elle ne le soit pas" (60).

Ecrire *Paludes*, c'est donc vouloir agir sur la complaisance des autres à stagner (79) dans un état maladif (85). "Je veux inquiéter", affirme le narrateur (94), et qui souhaite pousser son entourage à regimber, à se révolter, même si la perte du bonheur est le prix à payer. Parlant d'Angèle au narrateur, Hubert s'exclame :

Pourquoi veux-tu donc la troubler si elle est heureuse comme cela ?

– Mais elle n'est pas heureuse, mon cher ami; elle croit l'être parce qu'elle ne se rend pas compte de son état, tu penses bien que si à la médiocrité se joint la cécité, c'est encore plus triste.

– Et quand tu ouvrirais ses yeux; quand tu aurais tant fait que de la rendre malheureuse ?

– Ce serait déjà bien plus intéressant; au moins elle ne serait plus satisfaite; – elle chercherait (42 *sq*).

De sorte qu'en écrivant, c'est bien plus qu'un état psychologique que le narrateur cherche à dire, c'est un état métaphysique; c'est, après Pascal et avant

---

5. *Cf* aussi p. 86.

Camus, la condition humaine tout entière : l'ennui, la vanité et la monotonie font de chacun un homme sans divertissement.

En outre, le narrateur prétend faire de son livre un acte, qu'il pourrait opposer à l'activité débordante de ses amis; écrire lui permet de répondre au reproche de paresse, puisqu'écrire, c'est agir : "Pourquoi écrivez-vous, reprit [Angèle] après un silence. – Moi ? Je ne sais pas. Probablement que c'est pour agir" (19). Le livre est donc, non pas un substitut, mais un élément constitutif de la vie réelle, au même titre que les mille et une occupations d'Hubert (17) : "Et vous, qu'est-ce que vous faites ? – Moi, répondis-je un peu gêné, j'écris *Paludes*" (18). Faute de quoi, il ne ferait rien, ne serait rien. Le narrateur n'écrit pas, il l'a dit, pour décrire un état social, mais écrire est en soi un état social.

Le plein

Un homme de l'entourage du narrateur semble particulièrement incarner cette vacuité de l'existence : c'est Richard. Sa vie consiste à "travailler à des besognes ridicules, songez donc! celles qui ne rapportent que de l'argent! dans les bureaux, de la copie à tant la page!" (50). Les traductions nocturnes de Richard et les aquarelles d'Ursule sa femme illustrent à merveille comment le temps, même le temps biologique, peut être grignoté par des tâches sans intérêt. Or toute la vie de Richard et de sa famille est ainsi faite : "Et remarquez que tous, ils font exactement la même chose tous les jours!!!" (49). "Ce sont chaque jour les mêmes pis-aller lamentables, les substituts de toutes les choses meilleures" (51).

On voit donc que la première tentation de l'écrivain est de se chercher un modèle, de faire preuve de réalisme. "Je ne sais pas inventer", reconnaît le narrateur, à propos du nom de son "héros" (19); c'est vrai aussi de l'ensemble du personnage. Richard est Tityre, ou Tityre s'incarne en Richard, comme l'attestent de nombreux passages au début de l'ouvrage[6].

Cette tentation du réalisme a pour effet paradoxal de transformer le vide en plein. La vanité et la monotonie se manifestent dans tous ces petits riens qui font la vie et qui fournissent une matière abondante à l'écrivain. De la même façon que "tout dans [la] vie [de Richard] a été inventé pour boucher des trous, pour combler des lacunes trop creuses – tout! sa famille aussi" (50), tout le tissu de cette vie familiale peut paraître diapré, sous la plume d'un écrivain : "Le père fait des écritures; la mère tient la maison; un grand garçon donne des leçons chez les autres; un autre en reçoit; la première fille boite; la dernière, trop petite,

6. Par exemple : "Je songe à lui quand je songe à Tityre" (p. 32). " j'aurais pu lui dire que Richard, c'était Tityre" (p. 43). "J'ai vu Tityre [...] Il est marié, père de quatre enfants. Il s'appelle Richard." (p. 48).

ne fait rien. – Il y a aussi la cuisinère" (49).

Et c'est bien ce qui se passe dans *Paludes* : le livre est plein, plein du vide des personnages, ennuyeux de leur ennui. *Paludes,* c'est quelque cent cinquante pages pleines de mouvements et de réflexions, dont on se plaît à souligner l'inintérêt : " J'ai peur que ce ne soit un peu ennuyeux, votre histoire" (23)[7]. C'est tantôt l'inactivité du narrateur ou ses velléités de recherches au Jardin des Plantes, tantôt la visite d'Hubert ou celle à Angèle, tantôt le salon de la jeune femme ou la correspondance ridicule entre "littérateurs". Et cette soirée dont le narrateur craint tellement le désagrément[8] n'en occupe pas moins vingt-cinq pages dans le livre!

Par une sorte d'alchimie, le narrateur crée ainsi de la matière *ex nihilo.* Par l'intertextualité même, le Tityre de *Paludes* se nourrit de celui de Virgile, constamment présent, voire cité[9], ce qui enrichit le texte moderne de tout ce que suggère le texte ancien. Et cette abondance se renforce de la précision des notations. Le narrateur, par un souci exacerbé de la documentation, qui le pousse par exemple à se déplacer pour étudier les potamogétons, note et classe ses observations et ses pensées, tel un naturaliste : "Dans un petit secrétaire je serre mes réflexions et incidences sur mes quelques meilleurs amis; un tiroir pour chacun" (31). C'est ainsi que le modèle de Tityre est analysé selon plusieurs angles; chaque facette décrite dans l'une ou l'autre des feuilles consacrées à Richard illustre à elle seule une situation ou un trait de caractère : le narrateur insiste d'abord sur la valeur morale de Richard, puis sur sa situation familiale, ses liens anciens avec son propre père, la haute estime dans laquelle Richard le tient, ou encore les thèmes de sa conversation (31 *sqq*). Une telle documentation s'offre comme autant de matière à l'écrivain.

Dans son style également, le livre se gonfle de ce que stigmatise le narrateur; quand celui-ci se montre véhément à l'encontre de toutes les "stagnations" (34), le texte rend sensibles la routine et la monotonie par un jeu d'allusions et de reprises. Ce système des rappels est quelquefois discret : telle phrase notée dans une feuille sur Richard – "Il a épousé une femme plus pauvre que lui, par vertu" (32) – se retrouve par exemple un peu plus loin insérée dans

---

7. *Cf* " On m'a parlé de *Paludes*! – Qui donc ? demandai-je excité – Des amis ... Tu sais : ça n'a pas beaucoup plu; on m'a même dit que tu ferais mieux d'écrire autre chose" (p. 62 sq). Ou l'avis du narrateur lui-même : "J'écris *Paludes*. – Qu'est-ce que c'est ? – Un livre – Pour moi ? – Non – Trop savant ?... – Ennuyeux." (p. 15).

8. "Iras-tu ce soir chez Angèle ? elle reçoit – Des littérateurs ... Non, me répondit-il, je n'aime pas, tu le sais, ces réunions nombreuses où l'on ne fait que causer; et je croyais que toi, de même, tu y étouffais. – Il est vrai, repartis-je, mais je ne veux pas désobliger Angèle; elle m'a convié. D'ailleurs j'y veux retrouver Amilcar pour lui faire observer qu'on étouffe" (p. 66) . *Cf* p. 73.

9. Par exemple, pp. 16; 19; 75.

le dialogue – "Il a épousé une femme plus pauvre que lui, par dignité, sans amour" (50). On remarque de façon plus visible que chaque visite chez Angèle appelle inévitablement la même question : "Qu'avez-vous fait aujourd'hui ?" (17), ce qui amène du reste une réflexion amère du narrateur : "Allez-vous me demander encore ce que je viens de faire aujourd'hui ?" (47). Une scène, marquée par le comique de répétition, illustre à ravir la vacuité de la vie sociale, celle de la correspondance entre le narrateur et Martin; correspondance inutile puisque les deux personnages se sont placés délibérément à un étage de distance; correspondance stérile et "sans acheminement" (42) puisque les deux "littérateurs" restent figés chacun dans ses positions, comme le font ressortir les répétitions, au mot près. On trouve ainsi, à deux reprises chaque fois, ces formules : "Croire qu'on y voit clair pour ne pas chercher à y voir", "Tu me rappelles ceux qui traduisent [...]", ou encore, "Plus j'y réfléchis, plus je trouve ton exemple stupide, car enfin ..." (69 *sqq*). Comme les personnages, le texte s'enlise dans le répétitif.

Cette abondance apparaît également dans la richesse du vocabulaire. Le travail sur le lexique ne manque pas d'un certain ridicule, certes, mais il offre l'intérêt de montrer une tentation possible pour l'écrivain, celle du choix d'une langue pleine, riche de sens précis ou rares, voire techniques. Nous voyons le narrateur se livrer à un travail formel, qui consiste ici à chercher des définitions – "je rentrai; j'écrivis les définitions de vingt vocables de l'école" (46), là à préparer une liste d'épithètes possibles, nombreuses et donc sans aucun doute peu usitées – je "trouvai pour le mot *blastoderme* jusqu'à huit épithètes nouvelles" (46)[10], ailleurs à glisser dans le corps du texte des mots savants – "carex et lycopodes" (96); "calosomes" (125); "aristoloches" (131), ou des expressions latines, parfois justifiées – "Tityre recubans" (75) est une citation de Virgile, parfois inutiles – "similia similibus" et "lumbriculi limosi" (41). Quoi qu'il en soit, toute cette recherche et cette richesse du vocabulaire visent à faire du livre un texte plein, quand bien même il parle du vide.

La tentation du réalisme ou du naturalisme, accentuée par les recherches formelles sur le lexique, risque donc d'aller à l'encontre du thème traité et de suggérer le trop plein plutôt que le vide. Ne serait-ce pas le cas si, par désir de se faire l'émule de Balzac, le narrateur racontait par le menu toute la vie de Richard et de sa famille ? (48) Il faut alors que l'écrivain réorganise la matière dont il dispose pour parvenir à l'effet recherché : "pour rester vrai, on est obligé d'arranger" (49). C'est du reste ce que pourrait reprocher un lecteur naïf, comme l'est Angèle : "Il n'y a plus de vérité du tout puisque vous arrangez les faits comme il vous plaît" (21). Car la vérité est d'un autre ordre que celui des faits

10. *Cf* "chercher des épithètes pour *fongosités*" (p. 53).

bruts, elle est de l'ordre de la nécessité, du symbole :

Attentes mornes du poisson; insuffisance des amorces, multiplication des lignes (symbole) — par nécessité il ne peut rien prendre.
– Pourquoi cela ?
– Pour la vérité du symbole.
– Mais enfin, s'il prenait quelque chose ?
– Alors ce serait un autre symbole et une autre vérité. (21)

Dans *Paludes*, le narrateur met en oeuvre trois procédés qui permettent à l'écrivain d'accéder à cette vérité symbolique : la concentration, le choix et l'invention.

S'il veut, en accord avec le thème traité, que l'histoire soit un peu ennuyeuse (23), le narrateur doit faire que Richard, chef d'une famille de six personnes, à laquelle s'ajoutent la grand-mère et la cuisinière, devienne un célibataire, devienne "Tityre et solitaire" :

J'ai vu Tityre.
– Le célibataire ?
– Oui – mais dans la réalité, il est marié, – père de quatre enfants. Il s'appelle Richard ... ne me dites pas qu'il sort d'ici, vous ne le connaissez pas."

Angèle, un peu froissée, me dit alors : "Vous voyez bien qu'elle n'est pas vraie, votre histoire!

– Pourquoi pas vraie ? – parce qu'ils sont six au lieu d'un! – J'ai fait Tityre seul, pour concentrer cette monotonie; c'est un procédé artistique; vous ne voudriez pourtant pas que je les fasse pêcher tous les six à la ligne ? (48).

De plus, pour parvenir à la vérité symbolique, l'écrivain doit choisir. Comme il le ferait d'ailleurs s'il en restait à la première tentation, celle du réalisme. Car enfin, peut-on jamais tout dire de ce qui est en un moment donné ?

Regardons! Regardons! — que vois-je ?
– trois marchands de légumes passent.
– un omnibus déjà.
– Un portier balaie devant sa porte.
– Les boutiquiers rafraîchissent leur devanture.
– La cuisinière part pour le marché.
– Des collégiens vont à l'école.
– Les kiosques reçoivent les journaux; des messieurs pressés les achètent ... (119 *sq)*

liste qui n'est pas close, comme le montrent les points de suspension; énumération inutile, nuisible même, si l'on en juge par l'état nerveux du narrateur. Tout dire n'est ni possible, ni souhaitable; il faut choisir, plus

sévèrement encore que ne le font les écrivains réalistes, et le faire en fonction de ce qui semble le plus essentiel. Mais "savons-nous quelles sont les choses importantes ?" (119) Il ne s'agit pas de retenir ce qui est simplement vrai, mais de choisir ce qui correspond à l'intention de l'écrivain. C'est ainsi par exemple que le narrateur ne garde du "petit voyage" que les "moments poétiques" (123) – encore faudrait-il savoir ce qui est poétique!

Enfin, après la concentration et le choix, un troisième procédé est employé, qui éloigne encore un peu plus du réalisme, puisqu'il s'agit de l'invention. Si l'écrivain ne trouve pas dans la réalité de quoi nourrir son texte conformément à ses souhaits, pourquoi ne l'inventerait-il pas, si cette idée ou ce fait illustre mieux le thème traité. Ainsi, dans *Paludes*, le narrateur décrit avec précision une scène qui n'a jamais existé :

Du haut des pins, lentement descendues, une à une, en file brune, l'on voyait les chenilles processionnaires – qu'au bas des pins, longuement attendues, boulottaient les gros calosomes.

"Je n'ai pas vu les calosomes! dit Angèle (car je lui montrai cette phrase).

– Moi non plus, chère Angèle, – ni les chenilles. – Du reste, ça n'est pas la saison; mais cette phrase, n'est-il pas vrai, rend excellemment l'impression de notre voyage... (125)

C'est tout le voyage, d'ailleurs, et son échec, qui sont symboliques de la nécessité d'inventer : si partir pouvait être le moyen de renouveler ses observations, le retour précipité contraint inévitablement le narrateur à s'en passer et à pallier le manque par l'invention : "Il est assez heureux, après tout, que ce petit voyage ait raté – pouvant ainsi mieux vous instruire." (125).

Symbolique par l'effet de la concentration, du choix et de l'invention, le texte déborde du particulier pour trouver le général, de valeur stable en tous lieux et en toutes circonstances : "L'art est de peindre un sujet particulier avec assez de puissance pour que la généralité dont il dépendait s'y comprenne" (78). C'est pourquoi donner le sujet de *Paludes* n'est pas difficile, mais divers; certes *Paludes*, "c'est l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais" (19), mais c'est aussi "l'histoire du salon d'Angèle" (75), "l'histoire des animaux vivant dans les cavernes ténébreuses" (77), "l'histoire du terrain neutre, celui qui est à tout le monde" (75). Le traitement symbolique du thème permet à chacun de le comprendre : l'écrivain est celui qui, comme le narrateur dans le salon d'Angèle, suggère une infinité de variations possibles du même sujet : "Mais, comprenez, je vous prie, que la seule façon de raconter la même chose à tout le monde, – la même chose, entendez-moi bien, c'est d'en changer la forme selon chaque nouvel esprit" (75).

Ainsi, dans *Paludes*, de quelque côté que l'on prenne le texte, que l'on

soit sensible à la tentation du réalisme, à celle du symbolisme, ou encore à leur critique[11], le livre apparaît comme plein, riche de tout ce qui a présidé à sa venue :

Un livre... mais un livre, Hubert, est clos, plein, lisse comme un oeuf. On n'y saurait faire entrer rien, pas une épingle, que par force, et sa forme en serait brisée.

– Alors ton oeuf est plein ? reprit Hubert.

– Mais cher ami, criai-je, les oeufs ne se remplissent pas : les oeufs naissent pleins (65).

De là vient le ridicule des conseils prodigués par les amis d'ajouter tel ou tel élément : "Vous devriez mettre cela... – ... Ah! par pitié n'achevez pas, chère amie – et ne me dites pas que je devrais mettre cela dans *Paludes*." (118). Même quand il n'est pas complètement écrit, le livre est clos, plein.

Le vide ou le plein ?

Pourtant, du point de vue de l'écrivain, la question se pose de savoir si l'émotion qui justifia le projet d'écrire, c'est-à-dire l'ennui, la vanité et la monotonie, se trouve contrebalancée par la plénitude non de l'écrit, mais de l'écriture. Autrement dit, l'acte d'écrire est-il un palliatif au vide ? Le narrateur l'espérait : "Moi, cela m'est égal parce que j'écris *Paludes*" (42). N'y-t-il pas quelque illusion à espérer une forme de salut par l'écriture, alors que, si l'on s'en tient à la description que le narrateur fait de lui-même, la part de liberté de l'auteur en train de créer est des plus réduites ?

Venues de l'extérieur, on ne sait d'où, les pensées s'imposent à l'écrivain, qui semble n'en être que l'instrument :

Maintenant l'idée est énorme – et qui m'a pris – pour en vivre; oui, je suis son moyen d'existence; – elle est lourde – il faut que je la présente, que je la représente dans le monde. – Elle m'a pris pour la trimbaler dans le monde (94).

C'est là pour le narrateur une tâche très pénible :

Il semble que chaque idée, dès qu'on la touche, vous châtie; elles ressemblent à ces goules de nuit qui s'installent sur vos épaules, se nourrissent de vous et pèsent d'autant plus qu'elles vous ont rendu plus faible... (93). Elle est pesante comme Dieu (94).

Du reste, les pensées sont si peu le fait de l'homme qu'elles peuvent lui

11. Voir la seconde partie : *Divertissement pour un nouveau lecteur.*

échapper irrémédiablement : "Je ne sais plus ce que je voulais dire... ah! tant pis; j'ai mal à la tête ..." (95).

Parallèlement, la forme que prennent ces pensées est soumise à la même nécessité extérieure. Selon le jugement de ses collègues, et le sien propre (143), le narrateur n'a que peu d'aptitudes au théâtre et à la poésie : Etienne "me dit que j'avais bien raison d'écrire *Paludes*, parce que, selon lui, je n'étais pas né pour les drames"; Claudius et Urbain " me dirent aussi que je faisais bien de ne plus écrire de vers, parce que je les réussissais mal" (59 sq) – ce qui ne l'empêche pas de tenter quelques vers fugitifs (24) et incompris (76). La seule voie qui soit offerte au narrateur est celle d'un écrit en prose.

L'écrivain, au fond, est bien le double de Richard, dont on pouvait lire : "il est né veuf", ou il est "nécessairement" pauvre; l'acte d'écrire s'impose à lui, dans ses contraintes thématiques et formelles, avec la même force que les "besognes ridicules" à Richard. Le livre même illustre cette conception, puisque, avant *Paludes*, le narrateur avait commencé un *Polders*, qu'il décide de reprendre une fois *Paludes* terminé (143). Cette nécessité de l'écriture se retrouve dans l'*Alternative* qui achève l'oeuvre : de fait, ce n'est pas une véritable alternative; ce court passage ne fait que reprendre le style et les thèmes de *Paludes* – l'eau stagnante et la nature dépouillée[12].

Même quand l'écrit est riche et plein, écrire est aussi monotone et routinier, aussi imposé que tout ce que critiquait le narrateur, divertissement subtil mais finalement dénoncé par l'écrivain lui-même.

Dans l'acte d'écrire, tout n'est pas que vanité cependant. Il est malgré tout un acte de liberté. Ainsi, quand le narrateur décide de "tenir un agenda" et de fixer son emploi du temps une semaine à l'avance, écrire, malgré le ridicule de certaines indications, c'est "diriger sagement ses heures. On décide ses actions soi-même; on est sûr, les ayant résolues d'avance et sans gêne, de ne point dépendre chaque matin de l'atmosphère" (29). Quand bien même les actions programmées seraient celles-là mêmes qui sont commandées habituellement par la routine – "S'inquiéter à propos des relations d'Hubert et d'Angèle. Tâcher d'avoir le temps d'aller au Jardin des Plantes; y étudier les variétés du petit Potamogéton pour *Paludes*. Passer la soirée chez Angèle" (30), le narrateur n'y voit pas de "ces choses que l'on recommence chaque jour parce que l'on n'a rien de mieux à faire" (31), mais un futur "déjà décidé par [lui]-même" (29). L'individu n'est plus soumis à une nécessité qu'il ne maîtrise pas, comme l'est par exemple la pluie qui fait échouer le voyage; mais il est libre de décider, libre, par exemple, de vouloir écrire *Paludes* tel que nous le lisons, ou

12. On peut comparer par exemple l'"eau morte et brunie", "les feuilles des ans passés" (p. 151) et l'extrait du *Journal de Tityre* p. 20.

une autre version, s'il le désire (149).

Non qu'il n'y ait pas d'imprévus : "Ainsi ce matin, en face de l'indication : tâcher de se lever à six heures, j'écrivis, levé à sept – puis entre parenthèses : imprévu négatif" (30). Mais quand il se produit, l'inattendu est analysé et répertorié, et suscite de nouvelles décisions; il est maîtrisé : "Dans mon agenda il y a deux parties : sur une feuille, j'écris ce que je ferai, et sur la feuille d'en face, chaque soir, j'écris ce que j'ai fait. Ensuite je compare; je soustrais, et ce que je n'ai pas fait, le déficit, devient ce que j'aurais dû faire. Je le récris pour le mois de décembre et cela me donne des idées morales" (30).

C'est ainsi que les actions, même les plus bénignes et routinières, par la vertu de l'écriture, deviennent des actes de liberté où l'individu se sent pleinement responsable.

Nul doute que c'est cette même liberté que le narrateur revendique pour son entourage. Ecrire *Paludes* n'est pas pour lui le moyen de faire agir les autres, – ce que ses contradicteurs auraient beau jeu de critiquer comme étant de la manipulation (79), "d'engendrer plus ou moins médiatement de grands actes, mais bien de faire la responsabilité des petits actes de plus en plus grande" (80). Les actes en eux-mêmes ne comptent pas – "leur apparence n'est rien" (80), ce qui compte, c'est la liberté gagnée de vouloir tel ou tel acte.

En ce sens, l'écriture, malgré les limites que nous avons vues plus haut, est bien un acte, et un acte positif. Qu'en est-il de la lecture ? N'est-elle pas, elle aussi, un acte ?

Divertissement pour un nouveau lecteur

Le dix-neuvième siècle, de Balzac à Zola, avait établi la prééminence de l'auteur, garant, moins de la véracité des faits racontés (dont le caractère fictif n'était pas toujours masqué par les professions de foi et les procédés réalistes) que de la cohérence d'une histoire au sein de laquelle intrigue, personnages et sentiments formaient une unité clairement structurée; cette *consistance*[13] donnée au récit, cette intime solidarité de ses éléments constitutifs, cette intelligibilité globalisante demandée, imposée à celui-ci, autorisant (contraignant) chaque élément à (ne) prendre sens (que) par son rapport aux autres, pour la plus grande joie de l'herméneute, surtout s'il est structuraliste (on murmure qu'il en existe encore), cette puissance d'intégration, d'adaptation du tout à la partie et de chaque partie au tout, avaient quelque chose d'assurément confortable pour le lecteur. Le texte était en effet "consistant", comme on le dit d'un plat, solide, nappé d'une bonne sauce bien liante; on ne risquait pas de rester sur sa faim ni

13. Voir E. Poe, *Eurêka*.

d'être trompé sur la marchandise. Le roman réaliste, c'est comme la cuisine bourgeoise : un peu lourde peut-être, un peu trop copieuse – mais il faut qu'il en soit ainsi –, elle emplit d'une satisfaction gourmande celui qui s'en repaît, lui donne l'impression fort agréable d'être (enfin) doté lui-même, en retour, de quelque consistance, tout en lui assurant une certaine assise sociale – un bon repas n'est-il pas l'occasion d'éprouver le sentiment "convivial" d'appartenir à une communauté, partageant les mêmes valeurs, traditionnellement solides elles aussi ? Arts de l'attente comblée, la cuisine bourgeoise annonce scrupuleusement, à travers le nom très codifié de ses plats, ce dont on va "se régaler", exactement comme le roman classique permet, par son titre, que l'on en savoure, par avance et sans risque, le contenu : *Illusions perdues*, *L'Education sentimentale* ou *La Faute de l'abbé Mouret* fonctionnent à l'instar d'Escalope milanaise ou de Poire Belle Hélène. A chaque mot correspond une chose, et une seule.

Heureux lecteur! Et même si l'écrivain lui dit : "Bois et mange, ceci est mon corps, ceci est mon sang" – ou le corps d'une malheureuse prostituée, ou le sang d'un mineur opprimé –, il est tout de même invité, et par l'écrivain lui-même, à se mettre à table, je veux dire à s'installer confortablement dans sa lecture et à dévorer, de bel appétit, ce qu'il a sous les yeux. Si le lion est fait de moutons assimilés[14], pour le lecteur traditionnel, ce serait plutôt l'inverse...

Une telle conception de la lecture suppose assurément une idéologie peu reconnue comme telle : donner à l'oeuvre une consistance rassurante, accorder à l'intrigue une cohérence qui conforte une vision du monde où tout est en place et vient à son heure, doter enfin les personnages d'une plénitude permettant de les décrire en des termes affectifs et moraux qui les replacent dans une psychologie bien balisée – et alors, jamais les mots ne manquent pour le dire, ce qui est très mauvais signe... Cette idéologie "sécuritaire" non seulement interdit le plus souvent de rendre compte de textes modernes (quelle que soit l'époque de leur parution, le temps ne faisant rien à l'affaire), textes qui se dérobent devant une telle lecture, mais elle empêche également de distinguer *Madame Bovary* de tel ouvrage de la collection Harlequin, ce qui ne peut que conforter, voire légitimer, une certaine paresse intellectuelle et une complaisance institutionnelle qui font qu'insensiblement disparaissent ou que n'apparaissent jamais des textes réputés difficiles – comme si l'une des tâches de l'enseignement n'était pas de rendre les choses non pas plus faciles mais plus complexes.

On peut donc préférer un autre type de lecteur, et ce sont précisément des textes d'une autre facture, comme, exemplairement, *Paludes*, qui aident à concevoir un mode de lecture différent. Valéry, qui goûtait fort peu les plats en sauce et les viandes apprêtées, comme les repas de famille, recherchait dans la

14. Valéry le rappelle au détour d'un de ses *Cahiers*.

littérature non un aliment, mais un excitant. La lecture peut être, en effet, à l'opposé de ce que l'on vient de voir, l'occasion privilégiée de mettre ses sens en appétit, en éveil, intelligence et sensibilité unies dans un même désir d'aller au-devant de l'imprévu, de l'inconnu – et qu'est-il de plus imprévu et de plus inconnu pour chacun que soi-même ?

Ainsi, de béatement replet et volontiers somnolent, le lecteur peut devenir "*actif* et rebelle"[15], aidé en cela par un auteur qui cherche moins à combler son attente qu'à la tromper, ou mieux à rendre vaine et déplacée toute espérance de cette nature[16]. Au lieu de n'être que le consommateur passif de ce qui fut produit par un auteur tout-puissant, il peut, en particulier, participer à la production, collaborer à l'oeuvre. Dès lors, il n'avancerait plus dans sa lecture "distraitement docile à quelque fin" toujours dérisoire (que va-t-il se passer ?, comment tout cela va-t-il s'achever ?); loin d'être aussi absent de lui-même que peut l'être un somnambule, il serait au contraire amené, à chaque instant, en agissant sur l'oeuvre, en lui donnant un ou des sens, partiel(s), provisoire(s), ou en l'empêchant de prendre sens, à laisser, en retour, l'oeuvre agir sur lui, mais cette fois en toute connaissance de cause (ce qui ne veut évidemment pas dire en toute conscience). En outre, de même que nos jugements nous jugent, notre lecture nous lie : nous sommes alors pris dans la construction que nous opérons à partir du texte; lui donnant forme, c'est nous-même que nous formons. Bref, comme le suggère Mallarmé, la lecture se révèle être ainsi une *pratique*, impliquant l'activité structurante d'un sujet individuel.

Il n'est pas indifférent de noter que c'est précisément à partir de Mallarmé que se développe l'idée selon laquelle l'écriture et la lecture constituent des aventures, ou des expériences limites, en quoi l'individu s'engage à ses risques et périls, faute de quoi, comme Tityre, le "héros" de *Paludes*, il ne peut que retomber dans l'inessentiel – *semper recubans.* Or cette chute, ou cette rechute, dans l'anecdotique est bien le danger qui guette tout lecteur, toujours tenté d'être de bonne foi, d'ajouter aveuglément foi à ce qu'assure l'auteur. Et à quoi bon lire *Le Père Goriot* ou *L'Amant*, si c'est pour en raconter l'histoire, décrire les personnages ou évoquer leurs sentiments ? Un article de *Paris-Match* suffirait.

Pour mieux passer d'une lecture réductrice (ou destructrice) à une lecture proprement constructrice, il semble que l'on puisse recourir à *Paludes*, pour trois raisons au moins : il met en scène un personnage qui pourrait représenter le "mauvais" lecteur, il rend inopérants les critères traditionnellement utilisés pour

---

15. P. Valéry, *Oeuvres*, t.2, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1971.

16. A cette idéologie de la replétion s'oppose ainsi une autre idéologie (car c'en est bien une aussi, et aussi fragile, aussi inscrite dans le temps que l'autre – son seul avantage, peut-être, étant d'en avoir davantage conscience), l'idéologie du manque.

rendre compte d'un texte (action, personnages, etc.), il permet de mieux définir une oeuvre littéraire par rapport aux autres écrits.

Angèle, l'amie gentiment sotte du narrateur, se comporte comme trop souvent le lecteur, qui cherche dans le texte une belle histoire, amusante ou attendrissante, à laquelle pouvoir croire ingénument. Dès qu'un récit est esquissé, elle intervient avec une redoutable spontanéité. Apprend-elle que le personnage de la fiction s'appelle Tityre ? Elle commente aussitôt : "– Un vilain nom. " Marche-t-il par une nuit sombre ? "– Moi, ça m'aurait fait peur", se dit-elle immédiatement. Qu'un autre personnage, dans un autre récit, évoque une claire nuit de pleine lune, "– Comme ça devait être beau!" soupire-t-elle. Lectrice captivée par l'enchaînement de faits dont l'authenticité est garantie par la parole auctoriale, elle réagit avec la même immédiateté qu'un petit chien devant un os médullaire. Incapable du moindre recul, de la plus petite distanciation, elle est aussi peu sensible à l'ironie d'une énonciation qu'au symbolisme d'une image. Ainsi quand le narrateur essaie de suggérer la sensation d'étouffement qui le désespère :

[...] Que de fois, cherchant un peu d'air, suffocant, j'ai connu le geste d'ouvrir des fenêtres – et je me suis arrêté, sans espoir, parce qu'une fois, les ayant ouvertes...

– Vous aviez pris froid ? dit Angèle. (139)

De même, son émotion se manifeste au moment précis où une histoire de chasse racontée par un autre "grand ami" du narrateur devient tout à fait burlesque; le compagnon d'Hubert est sur le point d'être dévoré par un fauve qui a bondi sur la balançoire dans laquelle il s'était installé pour tuer l'animal

– en effet, rien de plus preste que ces bêtes.

Je dus, chère Angèle, – songez! je dus assister à ce drame – j'allais, je venais, je balançais toujours; – lui maintenant balançait aussi sous la panthère – et je n'y pouvais rien! – me servir du fusil ? – Impossible : comment viser ? – j'aurais du moins voulu partir car ce mouvement me donnait horriblement mal au coeur...

– Comme ça devait être émouvant! dit Angèle. (111)

Sans doute le personnage d'Angèle est-il une plaisante caricature, mais que les traits soient grossis n'en altère ni la nature ni la signification : ses interventions sont franchement comiques et discréditent sa façon d'aborder un texte. Ce dont Angèle ne s'aperçoit pas, c'est que ce qui est tué, dans le ridicule de ce final, c'est précisément le "drame", avec son intrigue volontiers rebondissante (rien de plus preste, en effet), ses personnages pourvus d'une âme assez grande pour qu'ils puissent à loisir s'y (d)ébattre – et, bien sûr, son irréprochable logique.

Sans montrer dans le détail avec quelle rigueur amusée Gide se moque des différents procédés du roman réaliste tels que, par exemple, Ph. Hamon les a répertoriés, il convient toutefois de souligner la façon dont le principe causal, l'analyse psychologique et l'importance de l'action sont constamment tournés en dérision. La causalité, d'abord, est victime d'un excès ou d'un défaut de logique; le premier chapitre se clôt sur cette décision à laquelle il n'y a effectivement rien à ajouter : "Et puis je me couchai, ayant achevé ma journée." (25) Un peu plus loin, inversement, le narrateur note : "Vers trois heures – à propos de rien, commença de tomber une petite averse." (124-125) La psychologie des personnages souffre d'une semblable distorsion. Ou bien, et c'est le cas le plus fréquent, on ne sait rien d'eux et ils apparaissent pour très vite disparaître, ce qui va parfois jusqu'à donner au texte le rythme d'un dessin animé défilant à une vitesse excessive; ainsi lorsque le sommaire traditionnel s'accélère et que la machine narrative tourne frénétiquement à vide :

Je sortis, bientôt après, moi-même, après mon succinct déjeuner. J'allai voir Etienne qui corrigeait les épreuves de sa pièce. Il me dit que j'avais bien raison d'écrire *Paludes*, parce que, selon lui, je n'étais pas né pour les drames. Je le quittai. Dans la rue je croisai Roland qui m'accompagna chez Abel. Là je trouvai Claudius et Urbain les poètes; ils étaient en train d'affirmer qu'on ne pouvait plus faire de drames; chacun n'approuva pas les raisons que l'autre en donnait, mais ils s'accordèrent pour supprimer le théâtre. Ils me dirent aussi que je faisais bien de ne plus écrire de vers, parce que je les réussissais mal. Théodore entra, puis Walter que je ne peux pas sentir; je sortis, Roland sortit avec moi. (59-60)

Ou bien le narrateur s'attarde sur l'attitude de certains personnages mais son analyse, alors, verse dans l'amplification et l'hyperbole; c'est le cas de cet extrait d'une petite scène pendant laquelle il tente d'expliquer le sujet de *Paludes* :

– Enfin Monsieur, fit un tumulte – vous reprochez aux gens de vivre comme ils font, – d'autre part vous niez qu'ils puissent vivre autrement, et vous leur reprochez d'être heureux de vivre comme ça – mais si ça leur plaît – mais... mais enfin, Monsieur : Qu'est-ce-que-vous-vou-lez ???"

J'étais en eau et complètement ahuri; je répondis éperdument :

"Ce que je veux ? Messieurs, ce que je veux – moi, personnellement – c'est terminer *Paludes*."

Alors Nicodème s'élançant du groupe vint me serrer la main en criant :

"Ah! Monsieur, comme vous ferez bien! (88)

C'est encore le cas lorsque le narrateur, renouvelant la même expérience devant Angèle qui sourit sans comprendre davantage, s'écrie soudain :

– Angèle! Angèle! voyez comme je sanglote à présent! Auriez-vous donc un peu compris mon angoisse ? En votre sourire aurais-je mis peut-être enfin quelque amertume ? – Eh! quoi! vous pleurez maintenant. – C'est bien! Je suis heureux! J'agis! – Je m'en vais terminer *Paludes!*"

Angèle pleurait, pleurait et ses longs cheveux se défirent. (140)[17]

Quant au sentiment qu'elle peut éprouver pour le narrateur, et réciproquement, il sera évoqué avec une retenue et une briéveté qui s'opposent ironiquement au traitement qu'il subit dans le roman classique :

– Et nos relations, chère Angèle! sont-elles assez transitoires! C'est même ça qui nous permet, vous comprenez, de les continuer si longtemps.

– O! vous êtes injuste, dit-elle.

– Non, chère amie – non, ce n'est pas cela, – mais je tiens à vous faire constater l'impression de stérilité qui s'en dégage."

Alors Angèle courba le front, et souriant un peu, par convenance :

"Ce soir, je resterai, dit-elle; – voulez-vous ?"

Je m'écriai : "O! voyons, chère amie! – Si maintenant l'on ne peut plus vous parler de ces choses, sans que tout de suite... – Avouez d'ailleurs que vous n'en avez pas grande envie [...] (133)

Enfin, quand, adoptant la position opposée, le narrateur se livre à un monologue intérieur, c'est d'une façon qui se révèle très vite largement parodique (95-98).

S'agissant de l'intrigue, elle est tout à fait inexistante, et l'action n'est mentionnée dans *Paludes* que pour en manifester l'inanité comme cela apparaît clairement dans les deux histoires parallèles de la chasse au canard et de la chasse à la panthère. De plus, contrairement à la tradition (mais conformément au sujet même de *Paludes*), les scènes ne font en rien progresser l'action et sont vidées de tout contenu proprement dramatique, tandis que ce qui aurait dû constituer le temps fort du drame, le voyage du narrateur et d'Angèle, si souvent et si fébrilement annoncé, tourne court et son évocation se réduit aux dimensions d'un chapitre tronqué, de trois petites pages.

Ainsi, le lecteur perd ses points d'appui familiers, mais ce qui est essentiel, dans la transformation qui affecte alors la lecture, c'est que s'opère subrepticement un déplacement des choses (action, personnages, etc.) aux mots. Le texte cesse d'être le recueil de petits faits vrais pour devenir le miroir où viennent se prendre des faits délibérément présentés comme artificiels, et qui sont des faits de langage, ou plutôt des effets de discours. L'échec du voyage permet explicitement la réussite de sa narration. Juste après avoir laconiquement

17. Du physique d'Angèle, on ne connaitra, bien sûr, que ces longs cheveux mis ici pour les besoins de la cause. Même rareté d'indications, donc, que pour l'aspect psychologique.

évoqué le piteux retour précipité – "comme il pleuvait plus fort et que je crains l'humidité, nous rentrâmes nous abriter sous le toit du pressoir que nous avions à peine quitté." –, le narrateur peut laisser le texte se déployer :

Du haut des pins, lentement descendues, une à une, en file brune, l'on voyait les chenilles processionnaires – qu'au bas des pins, lentement attendues, boulottaient les gros calosomes.

"Je n'ai pas vu les calosomes! dit Angèle (car je lui montrai cette phrase).

– Moi non plus, chère Angèle, – ni les chenilles. Du reste, ça n'est pas la saison; mais cette phrase, n'est-il pas vrai – rend excellemment l'impression de notre voyage...

"Il est assez heureux, après tout, que ce voyage ait raté [...] (125)

L'intention, certes, est ici encore ironique; Gide raille l'excessif raffinement dans lequel se perdit le symbolisme mais aussi, à l'opposé, il met à mal la naïve prétention des naturalistes, et plus largement des écrivains réalistes, à lier le mot et la chose au nom de l'immédiateté de la présence au monde et de la transparence d'une écriture permettant de transposer de façon parfaitement conforme la réalité d'une expérience, oublieux que dans l'art, comme le rappelle Valéry, le seul réel, c'est l'art. Gide le souligne aussi dans *Paludes*, la vérité, en littérature, s'obtient au prix d'un vertueux mensonge; Angèle a d'ailleurs du mal à le comprendre :

Il n'y a plus de vérité du tout puisque vous arrangez les faits comme il vous plaît.

– J'arrange les faits de façon à les rendre plus conformes à la vérité que dans la réalité [...] (21-22)

Il faut donc prendre garde; l'importance accordée aux mots peut être dévoyée, comme c'est le cas pour trop de symbolistes si préoccupés de "chercher des épithètes pour *fongosités*" (53), ou pour les naturalistes qui, dans leur souci de faire vrai, recourent inconsciemment à tous les prestiges du "beau style". Il n'en reste pas moins que le lecteur de *Paludes* est amené, par la déconstruction méthodique à laquelle se livre Gide des procédés du roman traditionnel et par l'attention continûment accordée aux mots, à prendre conscience que c'est avec des mots qu'on fait de la littérature; évidence peut-être pour le lecteur d'aujourd'hui, mais *Paludes* est sans doute la première oeuvre à la manifester aussi clairement. Ce qui, en l'occurrence, est capital, c'est que les mots, et de manière plus générale, la forme sont immédiatement dotés d'une fonction poétique : ce sont eux, c'est elle, qui créent l'oeuvre; en d'autres termes, avec *Paludes*, et à partir de *Paludes*, le fond, c'est la forme, ou, plus justement, la distinction entre les deux cesse d'être pertinente. De fait, le texte fait ce qu'il dit, accomplit ce qu'il énonce et, d'abord, par la seule force de l'énonciation. On touche là un point essentiel : pour la première fois, semble-t-il,

on peut voir, mis en évidence de façon explicite, le caractère performatif d'une certaine prose littéraire, par quoi peut, en partie, se définir l'écriture moderne. *Paludes*, en effet, "qu'est-ce que c'est ?" – c'est la dénonciation de l'"ennui, vanité, monotonie" propres à la vie d'un je enlisé, sans même s'en rendre compte, dans la quotidienneté du on. Or, cet enlisement, la structure même du livre l'indique. Les dernières lignes ramènent au début; "mon grand ami Gaspard" remplace "mon grand ami Hubert", *Polders* se substitue à *Paludes*, et tout repart sans que rien ne soit arrivé. De même que le voyage s'est accompli sur place, le mouvement du texte est immobile, ce qu'indique, entre autres procédés, le jeu constant entre *Paludes* 1 (celui de Gide) et *Paludes* 2 (celui du narrateur). C'est ainsi qu'à plusieurs reprises, un personnage suggère : "Tu devrais mettre cela dans *Paludes*" – or, évidemment, "cela" figure déjà dans *Paludes* puisque le lecteur vient de le lire; le narrateur le constate lui-même avec, souvent, un agacement certain, comme lorsqu'Angèle murmure :

"Vous devriez mettre cela...

– ... Ah! par pitié n'achevez pas, chère amie – et ne me dites pas que je devrais mettre cela dans *Paludes*. – D'abord ça y est déjà – et puis vous n'avez pas écouté – mais je ne vous en veux pas – non, je vous en supplie, ne croyez pas que je vous en veuille. (118)

Notons que ce jeu de va-et-vient stationnaire peut également révéler, en la parodiant par son extrême concentration, l'attitude permanente d'anticipation et de rétrospection (de protention et de rétention) que le lecteur "classique" est amené inconsciemment à adopter lorsqu'il lit n'importe quel roman, répétant pour son usage personnel les prolepses et les analepses du récit; en quoi il se trouve d'ailleurs pris en toute innocence dans le cercle herméneutique, qui n'est pas sans évoquer l'essoufflante course de l'écureuil attaché à sa roue. N'est-ce pas, aussi, le sujet de *Paludes* ?

De même, les très nombreuses reprises de mots ou de formules, avec parfois d'audacieuses et passionnantes transformations – ainsi, un matin, note le narrateur, "je pris au lieu de lait, pour varier, un peu de tisane" (103) –, produisent un effet comique, mais contribuent aussi, sérieusement, à moduler le thème de *Paludes*, l'éternelle retombée de toute action, et donc l'éternelle nécessité de recommencer :

Tout est à recommencer, encore. Ah! je suis éreinté! Et dire que c'est justement ça que je voudrais leur faire comprendre, qu'il faut recommencer – toujours – à faire comprendre; on s'y perd; je n'en peux plus; ah! je l'ai déjà dit... (89)

La pauvre Angèle, bien sûr, ne comprend pas, qui se désole de trouver "ennuyeux" un texte dont précisément le sujet est l'ennui. Le narrateur, lui, dès le début, revendique ce caractère ennuyeux devant son "grand ami Hubert", tout

en ayant conscience que ce dernier, comme Angèle, sera incapable de l'apprécier – c'est-à-dire d'apprécier cette "réciprocité d'adaptation"[18] entre le fond et la forme.

L'activité du lecteur est ici requise, et c'est à lui de structurer le texte, au lieu de se contenter d'en repérer la structure. Il pourra ainsi relever les éléments emblématiques, comme le "manège" d'où revient Hubert au tout début du livre (15) et où préfère tourner en rond Roland au lieu de partir pour Biskra : "songez, lui dit alors le narrateur, que peut-être on ne vit qu'une fois, et combien est petit le cercle de votre manège!" (62). Ou encore, le ventilateur perçu d'abord comme une "grosse tache noire qui faisait du bruit" (79), incapable d'ailleurs de rendre supportable l'étouffante présence des littérateurs, avant d'être de nouveau pris à partie par le narrateur à la fin de la réunion : "Je vous demande un peu ce que signifiait votre petit ventilateur! D'abord rien ne m'agace comme ce qui tourne sur place; vous devriez savoir cela, depuis le temps!" (90-91) – sous-entendu : depuis le temps que j'enrage sur place... On le voit : l'ironie est toujours présente, et c'est elle qui permet à *Paludes* d'être drôlement ennuyeux... Ambiguïté parfaite de ce texte qui est en permanence simultanément comique et tragique, allègre et répétitif, ce qui engage de façon décisive le caractère actif de la lecture. Le lecteur, en effet, ne peut jamais se satisfaire d'une certitude tranquille, se conforter dans une attitude supérieure à l'égard de personnages jugés uniment ridicules ou pitoyables – lui qui ne sait jamais s'il doit en rire ou en pleurer, ou plutôt qui sait trop bien que l'un ne va pas sans l'autre. Ambiguïté que n'a pas perçue Angèle qui oscille de l'une à l'autre réaction, au gré des sarcasmes ou des sanglots de son grand ami le narrateur.

L'ironie dans *Paludes*, à la différence de l'ironie classique dont on peut très précisément dire où elle commence et où elle finit, enveloppe tout le texte; de plus, loin d'établir une connivence avec le lecteur, elle trouble celui-ci qui comprend confusément que c'est à la fois dérisoire et profond et que sans doute les catégories classiques du tragique et du comique sont devenues obsolètes. La lecture ironique est désormais une lecture inquiète. D'ailleurs, le narrateur ne manque pas de le signaler sur son agenda : "Faire remarquer à Angèle combien j'ai la plaisanterie sérieuse." (129) Au lecteur de mesurer la portée de cette proposition; mais l'ironie piège à son tour le lecteur dans un cercle parfait (ce qui nous ramène à la thématique de l'enfermement, – on n'en sort décidément pas, *Paludes* est une merveilleuse machine infernale) : cette phrase, en effet, sera répétée de façon dérisoire quelques pages plus loin lorsqu'avec un sérieux fort comique, le narrateur accomplira ce qu'il s'était promis de faire : "– Ah! je voulais encore, délicate amie, vous faire remarquer combien j'ai la plaisanterie sérieuse..." (135-6) Le lecteur que cette formule aura fait réfléchir quelques instants plus tôt peut alors se demander s'il n'a pas été l'objet d'une sérieuse

18. Voir note 13.

plaisanterie. L'ensemble de *Paludes* est fondé sur cette relation d'incertitude; le lecteur est ainsi amené constamment à faire, défaire, refaire un texte qui porte toujours en lui son double, et qui parfois se fait "doubler" par lui, parfois au contraire s'en sert comme d'une "doublure". Un seul exemple de ce jeu de cache-cache où le texte s'offre sans jamais se donner : ce passage qui suit immédiatement la remarque que nous avons citée à propos du ventilateur, et dans lequel tout est simultanément ridicule et grave :

– Et puis en fait-il un vilain bruit quand il tourne! On entendait ça sous le rideau sitôt qu'on arrêtait de causer. Et tout le monde se demandait : "Qu'est-ce que c'est ?" – Vous pensez bien que je ne pouvais pas leur dire : "C'est le ventilateur d'Angèle!" Tenez, l'entendez-vous à présent, comme il grince. Oh! c'est insupportable, chère amie; arrêtez-le, je vous en prie.

– Mais, dit Angèle, on ne peut pas l'arrêter.

– Ah! lui aussi, criai-je; – alors parlons très haut, chère amie. – Quoi! vous pleurez ?

– Du tout, fit-elle, très colorée.

– Tant pis! – Et je vociférai, pris de lyrisme pour couvrir le petit bruit de crécelle : – Angèle! Angèle! il en est temps! quittons ces lieux intolérables! – Entendrons-nous soudain, belle amie, le grand vent de la mer sur les plages ? – Je sais que l'on n'a près de vous rien que de petites pensées, mais ce vent parfois les soulève... Adieu! j'ai besoin de marcher; plus que demain, songez! puis le voyage. Songez donc, chère Angèle, songez!

– Allons, adieu, fit-elle; allez dormir. Adieu." (91-2)

Dans le prolongement de ces brèves remarques sur l'importance nouvelle accordée à la façon de lire, il faudrait, bien sûr, évoquer le péritexte de *Paludes*. Péritexte dont les limites sont d'ailleurs incertaines, puisqu'on est tenté d'y inclure non seulement la dédicace, l'exergue et la courte préface, mais aussi, outre la "Table des phrases les plus remarquables de *Paludes*" qui le clôt, les deux brefs éléments ("Envoi" et "Alternative") qui précèdent cette table et n'appartiennent plus au récit alors que, pourtant, ils figurent dans la table des matières sur le même plan que les chapitres du texte proprement dit. C'est pour le lecteur l'occasion de s'interroger sur les limites d'un texte, interrogation qui s'impose dès lors que celui-ci n'est plus constitué par le récit, clairement circonscrit, d'une histoire qui, un jour, est arrivée à tel ou tel personnage, en tel ou tel lieu. Le lieu, les personnages, l'histoire, dans *Paludes*, n'offrent, on l'a vu, que bien peu de prises au lecteur et lorsque ce sont les mots qui jouent le premier rôle, comment délimiter aussi facilement où commence, où finit la fiction, et qui parle, – ici, Gide ou le narrateur ? Les belles lignes de démarcation classiques entre l'auteur et le narrateur, premier ou second, homo ou hétéro, intra- ou extra-diégétique (Genette aussi, comme M. Teste, un jour à son insu

transiit classificando...) se font plus incertaines. La suspicion, désormais, est jetée sur l'usage de la parole : après *Paludes*, on est prêt pour Beckett ou pour Sarraute.

En outre, le petit apologue donné en guise d'envoi n'est pas sans intérêt. D'abord il est très difficile à interpréter. Ensuite, il rappelle que l'auteur n'est plus le gardien du sens à donner à son oeuvre; s'il mène le lecteur vers son écrit, c'est "sans houlettes" et celui-ci est libre de "danser" à sa guise, de faire des pas dans les pas de l'auteur[19] (au lieu de marcher docilement sur ses pas) – mais le lecteur trop souvent ne veut pas de cette liberté, par indifférence paresseuse ou par attrait du frivole inoffensif, et il préfère être enchaîné au récit, entraîné passivement vers la fin de l'histoire, qui marque aussi pour lui, lecteur, la fin de toute possibilité d'aventure, d'imprévu – de vie :

Nous avons joué de la flûte
Vous ne nous avez pas écouté.

Nous avons chanté
Vous n'avez pas dansé

[...]

Nous avons guidé sans houlettes
Les troupeaux vers nos maisonnettes.

Mais les moutons voulaient qu'on les mène à des fêtes
Et nous aurons été d'inutiles prophètes.

Eux mènent comme à l'abreuvoir
Les troupeaux blancs à l'abattoir. (147-8)

En 1895, les lecteurs n'étaient sans doute pas tout à fait prêts à comprendre *Paludes*. Encore aujourd'hui, combien de lecteurs pour Blanchot ou des Forêts ? Ne nous moquons pas trop vite d'Angèle.

Lecture exigeante, en effet, que celle de *Paludes*, et, dès la dédicace – "Pour mon ami \ EUGENE ROUART \ j'écrivis cette satire de quoi." –, le ton est donné. Satire du pronom "quoi" relayé dans le texte par la formule répétitive "qu'est-ce que c'est" : Gide avertit son lecteur, on n'ouvre pas un livre en se demandant de quoi ça parle. On ne doit pas non plus attendre de l'auteur le sens de son oeuvre : cette satire de quoi ?, moi je n'en sais rien, semble dire Gide. Au lecteur de le dire. Ce qu'il reprendra explicitement à la page suivante :

---

19. Voir le poème de P. Valéry, *Aurore*.

Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent [...] car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela. – On dit toujours plus que CELA. – Et ce qui surtout m'y intéresse, c'est ce que j'y ai mis sans le savoir, – cette part d'inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu. [...] – Attendons de partout la révélation des choses; du public, la révélation de nos oeuvres. (11)[20]

Mais Gide n'écrit pas "satire de quoi ?" : à la place du point d'interrogation attendu, apparaît un simple point. Or, il est impossible, parce que la lecture a ses habitudes, de se soustraire à cette logique de la phrase, pourtant démentie par la ponctuation. Aussi, quand on découvre la substitution, est-il trop tard; spontanément, l'intonation, déjà, était montante, l'élan avait déjà été pris – et soudain, tout aussitôt, celui-ci retombe : Tityre semper recubans (105), "chaque acte, [...] sitôt fait [...] devient la couche creuse où l'on retombe – *recubans.*" (85) Ainsi, d'entrée, le ton et le thème sont donnés, qui ne font qu'un, une certaine lecture, difficile, inquiète, est imposée; il faudra compter avec les mots, et il ne faudra pas compter sur eux pour s'effacer derrière une belle histoire. Les trois mots latins – *Dic cur hic* –, mis en exergue à la page suivante, redisent ce qui sera essentiel pour la lecture du texte qui va suivre (mais n'a-t-il pas déjà commencé ?) : s'arrêter aux mots au lieu de passer outre et de se précipiter dans l'anecdotique, en une sorte de réflexe défensif – être attentif à la forme même, au jeu, si sérieux, des mots (reprise ici, à la fin, du son [ik] du premier terme, comme seront reprises les sonorités de Paludes dans Polders, recours à la paronomase, ce mouvement immobile, comme, par exemple, on passera du lait à la tisane "pour varier" un peu) – ne pas être insensible à l'aspect comique de l'allitération ni au caractère peut-être ironique de la formulation – préserver la polysémie du *hic*, avoir sans cesse à l'esprit la question "pourquoi ?" (pourquoi écrire ?, à quoi bon lire ?), se souvenir que c'est au lecteur de s'interroger, d'interroger le texte, etc. La parenthèse qui suit – (L'autre école) – confirme la nécessité pour le lecteur de prendre partie dans sa lecture (quelle est cette autre école ? mais aussi bien peut-on répondre maintenant à cette question, ne faut-il pas la laisser reposer avant de se la poser de nouveau ? ne se hâte-t-on pas en effet toujours trop quand il s'agit de donner un sens à des mots ? ou encore, cette question a-t-elle un sens ? etc.). Elle invite aussi à penser qu'une autre interprétation est toujours possible : il y a toujours une autre école, une autre façon d'accommoder le regard, de percevoir une oeuvre; il faut toujours penser à autre chose quand on pense à une chose, et penser à l'autre de la chose. *Paludes* raconte une histoire et se moque des

20. A peu près à la même époque, Valéry se montre plus radical dans ses *Cahiers* et réfute l'idée que "nous savons ce que nous voulions dire". L'écrivain ne sait pas *ce qu'*il veut dire, il sait seulement *qu'*il veut dire, ou plus exactement qu'il doit dire – et écrire, écrire étant désormais un verbe intransitif. Et la "relation d'inconnu" (Rosolato) ne sera pas alors inscrite *sub signo Dei*...

histoires que l'on raconte, propose une morale personnelle (*Les Nourritures terrestres* sont écrites en marge de *Paludes*) et tourne en dérision les formules moralisantes, pourtant si nombreuses dans le texte, souligne l'importance première des mots tout en ridiculisant ceux qui accordent aux mots toute leur attention, etc. A chaque instant, la lecture peut s'inverser en son contraire, comme à chaque instant, le texte aurait pu devenir autre (différent ou contraire, ou encore subtilement changé en lui-même – voir l'"alternative" en trompe-l'oeil – : façon de dire que, finalement, l'autre revient au même, et qu'il est décidément impossible d'échapper à l'enlisement dans le sens, faute de – sauf à – savoir échapper à l'engluement dans l'histoire ?). Que le texte, comme le lecteur, puisse être à chaque instant ouvert sur l'autre toujours possible, le narrateur le suggère lui-même discrètement (bientôt viendra la marquise, qui se fera davantage remarquer) :

> Angèle s'éloigna; je demeurai seul un instant.
>
> Or, de cet instant que dirais-je ? – Pourquoi n'en parler pas autant que de l'instant qui suivit : savons-nous quelles sont les choses importantes ? Quelle arrogance dans le *choix*! – Regardons tout avec une égale insistance, et, qu'avant le départ excité, j'aie encore une calme méditation. Regardons! Regardons! – que vois-je ?
>
> – Trois marchands de légumes passent.
>
> – Un omnibus déjà.
>
> – Un portier balaie devant sa porte.
>
> – Les boutiquiers rafraîchissent leurs devantures. [etc.][21]

Que de possibles narratifs à peine suggérés, qui pourraient faire l'objet de récits multiples! Imagine-t-on ce qu'un Queneau pourrait faire, simplement en empruntant cet omnibus ? Ne peut-on lire ici comme une invitation faite au lecteur à se montrer "rebelle", à se saisir de ce que Valéry appellera la manie de la substitution, si fatale aux écrits qui ne reposent que sur la croyance "angélique" dans l'histoire racontée. Mais on retrouve aussi le caractère inconfortable de la lecture, dû à l'ironie de Gide qui oblige le lecteur à considérer comme en même temps dérisoire et grave, fervent et amusé cet aparté sur l'importance de l'instant – dont on trouve un rappel, dépourvu alors de toute ambiguïté, dans le Second Livre des *Nourritures* : "Nathanaël, je te parlerai des *instants*. As-tu compris de quelle force est leur *présence* ? Une pas assez constante pensée de la mort n'a donné pas assez de prix au plus petit instant de ta vie."

On pourrait enfin, à partir de *Paludes*, évoquer l'intertextualité[22], ou encore les horizons d'attente. Les contemporains ont surtout vu dans ce texte

---

21. Voir plus haut la liste exhaustive – et inépuisable.

22. Voir la première partie, *Un écrivain sans divertissement*.

une satire du symbolisme et de l'esprit décadent, mettant des noms derrière des prénoms; puis on n'a plus rien vu du tout, sinon, parfois, dans le cadre d'une histoire littéraire qui n'aime rien tant que la paisible continuité, une oeuvre "de jeunesse", à considérer donc avec un rien de condescendance ennuyée; aujourd'hui, comme nous avons tenté de le montrer, on peut y voir une oeuvre novatrice en bien des points – mais, naturellement, toutes ces attitudes s'inscrivent dans leur époque, reflètent une certaine idéologie. La lecture ne peut que s'enrichir de ces échos venus d'autres lieux ou d'autres temps, et qui donnent au texte sa pleine résonance. Il conviendrait aussi de souligner les différents niveaux de lecture possibles : on peut apprécier *Paludes* sans connaître ni Mallarmé, ni le Symbolisme, ni Huysmans, ni Virgile; la lecture en sera peut-être moins riche mais comment dire qu'elle en sera moins légitime ? Même en ignorant tout ce que ce texte, comme une très grande partie de la littérature depuis les années 80, doit à la pensée de Schopenhauer[23], on peut le lire dans l'optique que nous venons de suggérer – quitte, bien sûr, à manquer plusieurs références qui pourraient le lester d'un certain poids philosophique et, plus largement, culturel[24] et donc accroître le plaisir de la lecture.

Mais ce serait dommage pour une autre raison : la nouvelle façon de lire, dont nous avons tenté d'indiquer quelques éléments à partir de *Paludes*, ne relève-t-elle pas en grande partie des réflexions schopenhaueriennes ? Si, en effet, du côté du *Monde comme volonté*, l'homme perd toute superbe – l'individu n'étant plus que le jouet du *Wille*, ce Vouloir–vivre absurde et despotique, et la proie de désirs irrépressibles et dérisoires où se manifeste la présence d'un inconscient qui rend bien vaines les anciennes prétentions de la raison –, en même temps, et contradictoirement, du côté du *Monde comme représentation*, il découvre son immense pouvoir puisque désormais, comme Gide le note triomphalement à plusieurs reprises dans sa *Correspondance*, le monde n'existe plus que pour autant que je lui donne forme : il est *ma* représentation. Retournement proprement sublime, à la manière du roseau pensant, et qui éclaire un paradoxe de la littérature moderne : l'homme n'a jamais été aussi accusé, écrasé, nié ou effacé que dans nombre de textes du

---

23. Voir A. Henry, *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

24. Exemples : le symbole du ventilateur qui rappelle la roue d'Ixion évoquée par Schopenhauer pour figurer la vaine circularité d'un temps totalement improductif; le thème central de l'ennui lié à la monotonie, présent dans les deux oeuvres; la violence absurde des affects et leur pathos ridicule dénoncés par le philosophe allemand et qui se manifestent à maintes reprises dans les réactions émotives excessives d'Angèle et, surtout, du narrateur, au vocabulaire alors paroxystique (voir p.140 – à noter évidemment qu'en raison de l'ironie ambiante, ces sentiments sont, aussi, sérieux, Gide n'étant pas un disciple fidèle de Schopenhauer qui, jamais, n'aurait écrit *Les Nourritures terrestres*...); la présence des forces obscures de l'inconscient, soit du Wille schopenhauerien, qui se manifeste dans le monologue intérieur dont Gide offre une version, là encore, plaisamment sérieuse (pp. 95-8); etc.

XXème siècle et il n'a jamais été autant présenté comme responsable de ce qu'il est et du monde qu'il (se) construit. Or, de cette redoutable liberté, il semble que le lecteur soit un dépositaire exemplaire, lui qui, à travers sa lecture, se donne à lui-même sa propre représentation. Si, comme le souligne M. Merleau-Ponty, "l'être est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons expérience", la lecture, par la création qu'elle implique du texte et de soi-même, constitue sans doute une voie privilégiée d'accès à l'être. *Paludes* est ainsi l'un des tout premiers textes à nous ramener, comme en se jouant, de l'anecdotique à l'essentiel, et à nous aider, par la pratique de la lecture, par la lecture comme pratique, à doter d'authencité, selon le voeu de Mallarmé, notre séjour.

Nathanaël, à présent, laisse cet article. Emancipe-t-en; dis-toi bien que ce n'est qu'une *des mille postures possibles en face d'un texte. Cherche la tienne – et cours lire* Paludes...

Danièle et Jean-Marc HOUPERT
IUFM de La Réunion