

## Paludes : traité de la contingence

Jean-Pierre Bertrand

Volume 32, numéro 3, automne 1996

Québec, une autre fin de siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036041ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036041ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bertrand, J.-P. (1996). *Paludes : traité de la contingence*. *Études françaises*, 32(3), 129–142. <https://doi.org/10.7202/036041ar>

Résumé de l'article

Dans le sillage de la contestation romanesque qui s'est fait jour à la fin du XIXe siècle, *Paludes* d'André Gide se présente comme la formule la plus audacieuse et la plus ludique de dépassement des modèles en vigueur. En effet, sur le mode ironique, Gide a fait pièce dans sa « sottie » aux lois du genre, notamment en instituant la contingence au principe de la composition romanesque. Le présent article se propose d'examiner sous quelles formes et par quels procédés André Gide, ainsi qu'il l'a indiqué provisoirement dans le faux titre de l'original de *Paludes*, « *Traité de la contingence* », a ouvert la voie du roman contemporain.

# *Paludes*: traité de la contingence

JEAN-PIERRE BERTRAND

En marge du naturalisme triomphant, et du roman psychologique qui lui a fait contre-pied, a existé en France, de 1884 à 1895, un courant romanesque porté par une douzaine d'écrivains qui ont cherché à déplacer en profondeur l'esthétique du roman et à remodeler son écriture. Toute la question qui s'est posée en effet à la jeune génération née aux alentours de 1860 a été de savoir s'il était encore possible de faire du roman après Zola — rappelons-le, le cycle des *Rougon-Macquart* a été publié de 1871 à 1893. Si les poètes de la même génération ont pu trouver refuge dans une crise de vers généralisée qui les a regroupés sur un front moderniste et avant-gardiste, les romanciers débutants, eux, ont vécu beaucoup plus mal une situation que beaucoup ont jugée sans issue.

On se souvient, à ce propos, des déclarations à Jules Huret<sup>1</sup>. Paul Adam estime que le «rôle» et le «but» du roman symboliste sont aussi bien de «traduire la vie extérieure des naturalistes que la vie intérieure du psychologue» (p. 64) — compromis qui ne sera guère porteur. Barrès pense avoir «le goût de faire dire à [s]es personnages des choses d'un sens plus général que le récit des menus faits de leur existence»; il ne dédaigne pas l'étiquette de «symboliste» (p. 43-44), songeant sans doute déjà à d'autres places au soleil. Gourmont veut s'éloigner «avec horreur d'une littérature dont la bassesse fai[t] vomir» (p. 131) et appelle de ses vœux un «adversaire plus direct» à l'entreprise naturaliste; s'il fait du symbolisme dans ses romans, c'est sans le savoir (p. 133).

1. Enquête sur l'évolution littéraire (1891), rééd. Paris, Thot, 1982.

Huysmans est plus sceptique : « là où [Zola] a passé, il ne reste plus rien à faire » (p. 162). Quant au Sâr Péladan, il estime que « doctrinalement, le naturalisme n'a jamais existé » (p. 58). Toutes ces positions sont marquées par un même constat : paradoxalement, l'écriture romanesque est mise à la fois en échec et en perspective. La situation est tellement bloquée, semble-t-on entendre, que de ces blocages jaillira une formule nouvelle qui éradiquera l'ancienne. Pour peu, ces propos accréditeraient l'existence d'une parole collective. En fait, s'il y a effet de chorus, c'est autour d'une évidence : le père à tuer, c'est Zola. Le problème est que personne n'envisage la possibilité même d'un programme de rechange d'une puissance égale à la machinerie zolienne. On est donc massivement *contre* le naturalisme, la bassesse, la médiocrité, le matérialisme, le progrès, la démocratie. Et tout aussi massivement *pour* le symbole, l'abstraction, l'idée, la poésie, le roman libéré, le mysticisme, et j'en passe. Bref, on retourne comme un gant la substance esthétique, idéologique et politique de la culture de ce que Gide appelle dans l'épigraphe de *Paludes* « l'Autre école ».

Encore faut-il se garder de mêler des déclarations publiques aussi péremptoires à d'autres plus confidentielles ou plus biaisées et qui attestent d'une conscience romanesque différente, quoique connectée à un même présumé discursif. André Gide n'a pas été consulté par Huret sur l'évolution littéraire, et pour cause — ce qui n'a pas empêché ses *Cahiers d'André Walter* d'être cités par Barrès et par Maeterlinck dans la même enquête. Se méfiant d'une étiquette qui ne fait plus guère recette dans les années 1890 — le symbolisme —, il est à la recherche d'autre chose qui, très significativement, trouvera à s'exprimer par la voie sinon strictement romanesque, du moins narrative. *Paludes*<sup>2</sup> est bel et bien dans la carrière de l'écrivain un tournant, après *Le Traité du Narcisse (Théorie du symbole)*, *Le Voyage d'Urien* et *La Tentative amoureuse*, les trois premières œuvres signées André Gide et encore marquées de l'esthétique mallarméenne. Ce ne serait rien si cette « sottie », qui entend se soustraire jusqu'à sa désignation à toute catégorie générique, n'était aussi le lieu d'une remise en cause fondamentale du roman non seulement zolien mais aussi, en amont, de son archétype balzacien. De sorte que l'on pourrait retourner positivement l'avis précité de Huysmans en disant qu'après *Paludes*, tout reste à faire.

2. Les renvois ultérieurs à ce texte font référence à l'édition Folio, Gallimard, 1980.

Est-ce à dire que Gide à lui seul a mis fin au modèle prégnant du roman? Ce serait lui prêter la responsabilité d'une rupture qu'il n'est pas seul à partager, qui a été préparée de longue date, et dont il ne prendra conscience que plus tard. En fait, *Paludes* met un terme à une série d'expériences romanesques qui remonte à *À rebours*. Entre ces deux œuvres d'ouverture et de clôture s'est formé un discours alternatif sur le roman, tenu tour à tour par une poignée d'auteurs dans des propositions diverses et uniques. Ce discours et les formules auxquelles il a donné lieu ont en commun de problématiser une esthétique romanesque possible. Ce qui se trame de Huysmans à Gide, en passant par Poictevin (*Ludine*, 1883), Adam (*Soi*, 1886), Lorrain (*Très russe*, 1886), Villiers de l'Isle-Adam (*L'Ève future*, 1886), Dujardin (*Les Lauriers sont coupés*, 1887), Barrès (*Un homme libre*, 1889), Gourmont (*Sixtine*, 1890), Rodenbach (*Bruges-la-Morte*, 1892) et Schwob (*Le Livre de Monelle*, 1895), c'est tout à la fois une contestation aux accents quelquefois manifestaires des modèles dominants, et l'expérimentation plus ou moins réussie, plus ou moins conforme à un programme implicite, d'une forme de nouveau roman.

Au-delà de la question institutionnelle du naturalisme qui fait obstacle se pose en effet le problème de la logique romanesque traditionnelle. Ce problème fait projet : s'il faut tuer Zola, c'est surtout pour mettre fin à l'impérialisme de la nécessité narrative dans le roman et pour doter ce dernier d'un nouveau présupposé esthétique. Tous les auteurs en question, œuvrant sous le signe de la décadence ou du symbolisme, sont hantés par le fantasme de redonner au roman sa pleine littérarité et de l'extraire du cataclysme publicitaire dans lequel les naturalistes l'ont dégradé. Prenant modèle sur la poésie qui, elle, selon des stratégies spécifiques de revalorisation sociale, via notamment le gommage de ses marques référentielles et l'accentuation d'un langage replié sur lui-même, il s'agit en fait, pour ces écrivains et au sein de ces œuvres-hapax seulement, d'écrire un *roman sans romanesque*. Des Esseintes ne rêve que de cela lorsqu'il évoque la modernité de Pétrone dans le *Satyricon* :

Ce roman réaliste, cette tranche découpée dans le vif de la vie romaine, sans préoccupation, quoi qu'on puisse en dire, de réforme et de satire, sans besoin de fin apprêtée et de morale ; cette histoire, sans intrigue, sans action, mettant en scène les aventures de gibier de Sodome [...] poignait des Esseintes et il entrevoyait dans le raffinement de style, dans l'acuité de l'observation, dans la fermeté de la méthode, de singuliers

rapprochements, de curieuses analogies, avec les quelques romans français modernes qu'il supportait<sup>3</sup>.

Tout le pari est là, qui signifie, plus fondamentalement, la possibilité ou le fantasme retors de réaliser un programme qui torde le cou de ses propres nécessités génériques et esthétiques. Dans l'esprit de des Esseintes, est-il question d'autre chose que de mettre à l'excès ce qui a fait la tradition réaliste, le style, l'observation et la méthode<sup>4</sup> ?

Il n'entre pas dans le cadre de cet article d'exposer dans le détail les stratégies diverses par lesquelles les écrivains précités ont, chacun à sa façon, enrayé la mécanique romanesque. Rappelons quelques constantes<sup>5</sup>. En gros, le travail de sape s'effectue sur le double terrain thématique et stylistique, par le renversement des procédés et procédures habituelles du roman réaliste.

1° Ainsi, l'un des traits les plus marquants de ces textes est de thématiser un espace de la retraite qui est d'autant plus valorisé qu'il s'affiche comme insigne anti-naturaliste. *Anywhere out of the world* : la devise de des Esseintes fait florès ; elle sera reprise en variante par les autres romanciers, tous acquis à cette idée que l'exaltation du moi ne peut s'affirmer que dans un monde en retrait de toute socialité, un monde intérieur, cérébral et livresque qui soit, pour reprendre un autre mot de Huysmans, à l'abri de tout « regain de société ».

2° Ces lieux hors du monde se veulent aussi hors du temps. Là où Zola a misé sur le cycle et la durée, les décadents optent pour l'instant, la non-histoire, la micro-durée, de préférence indéterminée.

3° De la même manière, ils privilégient non plus des personnages qui soient rapportables à des types sociaux, mais des individus oisifs, en fin de course, de race et de siècle, esthètes névrosés et aristocrates, producteurs d'univers artificiels à défaut d'être toujours écrivains.

3. Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, éd. M. Fumaroli, Paris, Gallimard, Folio, 1977, p. 118.

4. Cf. dans ce volume la contribution de Joëlle Gleize.

5. Cet article participe d'un projet collectif sur le roman de la décadence, mené à l'Université de Liège sous la direction de Jacques Dubois, avec Michel Biron et Jeannine Paque. Une première synthèse « programmatique » a été publiée dans *Europe* (n° 751-752, novembre-décembre 1991, pp. 76-83) ; l'ensemble de la recherche a été publié dans *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, Paris, Corti, 1996. On trouvera dans deux articles de J. Dubois des développements sur la contingence : cf. « Entre nécessité et contingence : le roman décadent », in *Mimesis et semiosis. Littérature et représentation*, Paris, Nathan, 1992, et « Conversion du héros décadent en narrateur proustien », in *Personnages et histoire littéraire*, Presses Universitaires du Mirail.

4° Enfin, le héros décadent — rôle qu'il endosse par défaut — est célibataire, de fait ou de droit. Le célibat est sa condition, sa raison d'être et sa raison d'en finir : pas de famille, pas d'ascendance ou alors dégénérée, pas de descendance surtout. Célibataire, malade, voire impuissant, le décadent forligné. Ce statut d'exception vaut surtout pour son absence de statut, le vide de personnalité qu'il consacre, condition pour que l'aléatoire prenne corps.

On comprend déjà, par ces quatre traits thématiques, en quoi le roman de la décadence pervertit le modèle régnant. Ce qu'il faut ajouter néanmoins, c'est que dans cette entreprise de subversion, l'échec thématisé se transforme en échec narratif. Il est en effet frappant de constater que ni Huysmans ni Gourmont, ni Dujardin ni Rodenbach ni les autres ne conduisent leur héros au bout de ce que Barrès appelle leur « sage expérimentation ». Des Esseintes est forcé de rentrer à Paris, Hugues Viane tue trivialement sa maîtresse et se mutile de sa Bruges imaginaire, Daniel Prince ne conquerra pas Léa, pas plus que d'Entragues qui abandonne Sixtine à son rival. Qu'il soit amoureux, esthétique ou spirituel, l'échec est au tournant, qui rejaillit sur la logique du récit. Romans du courage et du naufrage, ces textes aiment à dérouler une intrigue qui capote par regain de déterminisme. Un déterminisme qui poursuit et atteint jusqu'au plus profond de sa retraite le héros célibataire du monde.

Du point de vue des techniques narratives et de la poétique, l'aporie est un peu semblable. La mécanique antizolienne est si forte qu'elle cautionne sa légitimité par la reproduction inconsciente ou involontaire de ce qui en elle est banni.

1° Ainsi, à la transparence référentielle des naturalistes, les décadents opposent une opacité langagière et une survvalorisation des procédés stylistiques, qu'ils soient lexicaux, syntaxiques ou rhétoriques. On se souvient des catalogues d'À rebours : s'il ne s'agit plus, suivant le vieux principe balzacien, de faire l'inventaire du réel, on se sert des procédés de description pour faire refluer le langage sur lui-même à la faveur de sa réalité plastique et au détriment de ses capacités communicatives. L'effet de réel est donc presque systématiquement détourné de sa vocation mimétique au profit d'une stylisation poétique.

2° Le roman sans romanesque dont rêvent les décadents s'exprime encore par une poétique très marquée du détail et du resserrement : tout est conçu de façon à aboutir à une miniaturisation du réel. Le « suc cohobé » de Huysmans fait tache et trouve son pendant dans la « pâte azyne » que Gourmont compare à la littérature idéale ou encore au roman « rétréci » dont parle Gide dans son *Journal* à propos de

*Paludes*. Dans ces fictions minimalistes, on se refuse donc à ce qui fait la matière du roman : l'action et la progression font place à la stagnation et au statisme ; la séquentialité traditionnelle est délaissée au profit d'une organisation aléatoire des épisodes dans une combinatoire qui, à bien des égards, est souvent interchangeable.

3° La déconstruction narrative s'accompagne enfin d'une hybridation des genres qu'entretient parfois de façon purement provocatrice le roman de la décadence. À défaut de pouvoir se réclamer du roman, on se tourne du côté de la poésie. *Bruges-la-morte*, Mallarmé l'a bien vu, « fai[t] aboutir le poème au roman et le roman au poème<sup>6</sup> » ; au-delà de l'intrigue criminelle, ce texte est avant tout poème en prose. Tous ces romans sont infiltrés de traits d'écriture importés plus ou moins massivement, selon un dosage qui remet en question ou déplace la logique du récit : au-delà de la poésie, ce sont de notes, d'agendas, de récits mythiques, de contes, de dissertations philosophiques, de digressions savantes, voire de partitions que les auteurs entrelardent leur texte.

4° Mais ce qui fait le plus la différence entre ces romans et ceux de Zola, c'est qu'ils portent tous l'accent, de façon plus ou moins appuyée, sur leur autoréflexivité. Le roman de la décadence parle avant tout de ce qu'il est et de ce qu'il fait en s'écrivant. Que ce soit de manière directe et explicite, mais détachée, comme dans *À rebours*, ou bien de manière implicite et symbolique comme dans *Bruges-la-Morte*, à travers notamment le motif spéculaire de la « tresse vindicative », il problématise les pouvoirs de représentation de la littérature.

*Paludes* participe assurément de l'esthétique de ce roman célibataire qu'il reconduit avec force et insistance. Mais au lieu de couronner la série, de s'ajouter simplement aux autres « sages expérimentations », il se double d'une conscience romanesque plus lucide et aussi plus ludique. En effet, si ce texte exhibe les fils blancs dont il est cousu, notamment dans l'appareil paratextuel qu'il déploie de façon caricaturale, jusqu'à établir une « Table des phrases les plus remarquables de *Paludes* », il conduit surtout à une dissémination du sens romanesque qu'il refuse de fixer — *sens* étant entendu en tant que dispositif de signification et fil de la narration. Valéry s'est reconnu sous les traits de Tityre<sup>7</sup>, tandis

6. Lettre à Rodenbach du 28 juin 1892, citée par François Ruchon, *L'amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, Genève, P. Cailler, 1949, p. 66.

7. Lettre à André Gide du 11 décembre 1894 : « Peut-être y suis-je tellement bien que je ne me suis pas vu ». Citée dans André Gide, *Romans, Récits et Soties, Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », éd. Y. Davet et J.-J. Thierry, 1958, p. 1475.

que Claudel a interprété le roman comme « le document le plus complet que nous ayons sur cette atmosphère spéciale d'étouffement et de stagnation que nous avons respirée de 1885 à 1890<sup>8</sup> ». Fût-il à clés, *Paludes* ne laisse guère de prise sur les éventuelles allusions qu'il dépose, çà et là, notamment derrière l'onomastique abondante qui réduit le personnel des « littérateurs » à une collection de noms propres. *Paludes* est moins le livre fini — qu'attendent désespérément Tancrede, Urbain et autres Knox — qu'un geste et un acte d'écriture, inscrit dans l'instant, estompant la frontière qui sépare fiction et réalité, renégociant dans le sens de la participation le contrat de lecture. On se souvient du fameux avertissement au lecteur :

Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disons que cela. On dit toujours plus que CELA.

Le narrateur ne tient pas un autre discours :

Tel, qui ne voit ici qu'une serrure, verrait le monde entier au travers s'il savait seulement se pencher. Il suffit qu'il y ait possibilité de généralisation; la généralisation, c'est au lecteur, au critique de la faire (*P*, 78).

C'est que ce roman, dérogeant à l'habituelle convention, se pose à la lecture non pas en tant qu'objet défini, consommable, mais comme une série dynamique de *définitions* qui s'excluent l'une l'autre pour ne trouver justesse et vérité que dans l'instant. Rappelons comment le narrateur identifie *cela* qu'il écrit :

*Paludes*, c'est :

- 1° « l'histoire de qui ne peut voyager » (*P*, 16) ;
- 2° « l'histoire d'un homme qui, possédant le champ de Tityre, ne s'efforce pas d'en sortir, mais au contraire s'en contente » (*P*, 16) ;
- 3° « l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais » (*P*, 19) ;
- 4° « l'histoire d'un terrain neutre [...] » (*P*, 75) ;
- 5° « l'histoire de l'homme normal, celui sur qui commence chacun » (*P*, 75) ;

8. Lettre à André Gide du 12 mai 1900, qui se prolonge en un intéressant questionnement : « Question : la stagnation vient-elle du défaut de l'issue, ou de la source ? Est-ce la pente qui manque ou la circulation ? » Citée dans André Gide, *Romans...*, p. 1473.



6° « l'histoire de la troisième personne, celle dont on parle — qui vit en chacun de nous, et qui ne meurt pas avec nous » (P, 75) ;

7° « l'histoire de l'homme couché » (P, 75) ;

8° « En ce moment, *Paludes* c'est l'histoire du salon d'Angèle » (P, 75) ;

9° « l'histoire des animaux vivant dans les cavernes ténébreuses, et qui perdent la vue à force de ne pas s'en servir » (P, 77).

Objet de parole, le livre du narrateur, titré *Journal de Tityre ou Paludes* (P, 20), s'écrit moins, dans le roman, qu'il ne se parle. Il donne lieu à deux ou trois expressions récurrentes qui l'affirment en tant que geste d'écriture : à tout moment, il s'agit d'« écrire », de « finir », de « terminer » *Paludes*, de « mettre (ou de ne pas mettre) dans » *Paludes*. « Indiquer [...] l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même », c'était déjà le propos de *La Tentative amoureuse*<sup>9</sup>. Ce que signalent en plus les définitions ci-dessus, par leur négativité, mais aussi par la connotation originare qui les traverse, c'est que ce texte que l'on voit s'écrire, dont il nous est donné quelques pages même, lesquelles se confondent bien souvent avec celles du roman encadrant, refuse de fédérer tout contenu romanesque. Mais, en même temps, *Paludes* est habité par une pluralité de romans possibles qui ne démarreront jamais. Aussi pourrait-on voir dans chacune de ces propositions le prototype renversé et exténué du héros romanesque de tout le siècle : un héros immobile, inactif, célibataire, sans psychologie, inadapté, reclus dans un monde qui lui est totalement étranger. Un héros sans histoire qui n'aurait qu'un modèle, singulier par son asémie narrative, le bien nommé Tityre — rien de plus qu'un *nom* et qu'un *non*.

Redoublant par enchâssement le propos de son récit, Gide a pu faire de ce personnage virgilien un objet de discours qui excède la parole du texte, de son métadiscours et même de son paratexte privé — comme en témoigne le *Journal* qui à bien des égards se confond avec celui de Tityre. Un commentaire sans fin et sans prise et qui surtout résiste à toute vérité : c'est ce à quoi la « sotie » de Gide se destine, dans la négativité de sa signifiante. La manœuvre consiste à repren-

9. Tel est du moins le commentaire de Gide dans son *Journal* en 1893 (« La Pléiade », p. 40) et qui inaugure le procédé de la mise en abyme. On lit quelques lignes plus bas : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. [...] ce que j'ai voulu dans les *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *La Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second « en abyme ».

dre l'interminable question de la création et de l'écriture. « Pourquoi écrivez-vous ? », demande Angèle au narrateur au début du roman. « — Moi ? — je ne sais pas, — probablement que c'est pour agir » (P, 19).

Mais Tityre n'agit pas chez Virgile, encore moins chez Gide. Il n'écrit pas davantage. C'est là que réside toute la philosophie et toute la morale de Tityre, dans cette absence d'action qui est une exigence plus soutenue que l'action dans le temps, presque une expérience d'ascèse. Tityre n'a rien — ni femme, ni amis, ni argent ... —, et ne connaît pas le manque — contrairement d'ailleurs au narrateur de *Paludes* pour qui ces nécessités sont plus douloureusement évacuées ou refoulées — voir le curieux rapport mi-amical mi-amoureux qui le rapproche d'Angèle et dont semble exclue toute volupté<sup>10</sup>. Par le traitement intertextuel qu'il propose du personnage latin, Gide invite le lecteur à le suivre et à se perdre avec lui dans une approche nouvelle, fondamentalement paradoxale, de l'œuvre d'art mais aussi de la vie. Il invite à comprendre, autrement qu'en déchiffrant le sens, que Tityre est l'incarnation de l'art parce qu'il est liberté absolue, parce qu'il est tout entier poésie, à savoir harmonie cosmique, à l'image d'Orphée dont le chant unit l'homme à l'univers. Un vers des *Bucoliques* dit cela, que reprendra Gide :

[...] *sit Tityrus Orpheus,*  
*Orpheus in siluis*<sup>11</sup> [...]

C'est dans ce sens qu'il faut accueillir l'attitude qui résume à elle seule Tityre tout entier : « Tityre sourit » (P, 72). Il est satisfait. Non pas de son sort — il n'en a quasi pas et ne peut être confondu avec les satisfaits que sont les êtres ancrés dans le monde, tel Hubert dont Angèle aime à rappeler que « lui du moins fait quelque chose, il s'occupe » (P, 17). Ce dont Tityre se contente, c'est du marais qui l'entoure en prolongement de son être, un espace de négation et de liberté à la fois. Son sourire prend aussi valeur autoréflexive. Il instaure une condescendance complicité entre l'auteur et le lecteur et signe le régime de l'œuvre, sa sourde ironie. Une ironie qui vire peut-être à la satire. Mais de quoi ? comme se le demande à juste titre l'auteur dans l'épigraphe à Eugène Rouart.

10. Plus particulièrement, aux pages 133-134, où l'on peut lire, sur un ton de plaisanterie sérieuse : « [...] c'est en pensant à vous que j'écrivais, vous en souvenez-vous, cette phrase : "elle craignait la volupté comme une chose trop forte et qui l'eût peut-être tuée." Vous m'affirmiez que c'était exagéré... Non, chère amie — non — nous pourrions en être gênés [...] »

11. Virgile, *Bucoliques*, VIII, « Carmina », éd. et trad. de J.-P. Chausserie-Laprée, Paris, La Différence, « Orphée », 1993, p. 86-87.

Les hasards de l'édition ont laissé de côté une indication paratextuelle qui dit assez précisément la visée du roman de Gide. *Traité de la contingence* était en effet le faux titre de l'édition originale, publiée à la librairie de l'*Art indépendant*<sup>12</sup>. Trop explicitement sans doute, ce titre, évoquant le trop symboliste *Traité du Narcisse* (1892), eût retiré à *Paludes* son indétermination générique. Ce roman est tout sauf une dissertation didactique. Si l'aléatoire y prend corps, c'est en dehors de tout discours : la contingence s'y institue comme logique fictionnelle et non comme objet parlé. Lorsqu'il en est question, au salon d'Angèle par exemple, c'est pour montrer combien la parole ne peut avoir de prise sur l'aléatoire dont tout « acte libre » procède. Le philosophe Alexandre peut alors raisonner à qui mieux mieux :

Il me semble, Monsieur, que ce que vous appelez acte libre, serait, d'après vous, un acte ne dépendant de rien ; suivez-moi : détachable — remarquez la progression : supprimable —, et ma conclusion : sans valeur. Rattachez-vous à tout, Monsieur, et ne demandez pas la contingence ; d'abord, vous ne l'obtiendriez pas — et puis : à quoi ça vous servirait-il ? (P, 73).

À rien, bien évidemment. Pas même à une réponse — « Je ne dis rien, par habitude ». Ce que le roman refuse d'engager, c'est la logique déterministe d'Alexandre. Et c'est dans l'acte même d'écrire *Paludes*, le roman encadré et le roman encadrant, que s'inscrit l'alternative contingente. Gide sort-il pour autant du cercle de la nécessité narrative ? Rien n'est moins sûr.

Si le matériau romanesque se voit systématiquement déconstruit dans *Paludes*, ce dernier présente des résistances qui enferment sa logique dans cela même qu'elle combat. Trois exemples, et non des moindres, suffiront à le montrer.

1° Le premier est l'aporie à laquelle aboutit l'emploi du temps. Ce récit, en dépit de son contenu narré, est pleinement situé dans une perspective : que celle-ci épouse le trajet d'une boucle, allant de « Paludes » à « Polders », n'enlève rien au fait que le roman ne peut articuler son principe de la contingence que dans une nécessaire répétition du même. Le bouclage réduit la durée de la fiction, laquelle est minutieusement contrôlée, sous forme d'un agenda, au cours de six jours, et bien souvent suivant les mêmes repères chronologiques (autour de six heures, du matin ou du soir). Il n'en demeure pas moins que ce récit reste tributaire d'un rapport

12. André Gide, *Romans...*, *op. cit.*, p. 1479.

au temps typiquement narratif, ne serait-ce qu'en vertu de la succession des moments — *post hoc, ergo propter hoc*. Ce qu'il y a de nouveau, mais qui reste intuitivement perçu plutôt que pleinement réalisé, c'est que ce rapport de causalité est mis en échec dans ses capacités narratives. La petite théorie de « l'imprévu négatif » à laquelle s'amuse le narrateur de *Paludes* en est la plus belle démonstration :

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. [...] — 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 (*P*, 30).

2° Roman déficitaire, *Paludes* l'est aussi en ce qui concerne le statut du personnage — second facteur de résistance romanesque. « Tityre, c'est moi », ironise à l'occasion le narrateur (*P*, 72<sup>13</sup>). Il ne croit pourtant pas si bien dire, mais dans un sens qui ne doit pas grand-chose au mot célèbre de Flaubert. Point de départ et visée du roman, Tityre annule la notion même de personnage. Tout d'abord, parce qu'il ne parle pas. Ensuite, parce que, enfermé dans son champ, il « ne s'efforce pas d'en sortir » et se contente de la gratuité de son existence qui est aussi plénitude. Là est la source de la fascination du narrateur pour cette entière disponibilité, qu'il voudrait être celle de l'écrivain. Tityre aime pêcher, mais « par nécessité il ne peut rien prendre » (*P*, 21). En Tityre, le narrateur — ce sont ses propres mots — entend « concentrer » la « monotonie » du monde et de l'existence (*P*, 48). Ainsi se dévoile le « procédé » de ce roman que l'auteur qualifie justement dans son *Journal* d'« œuvre volontairement rétrécie ». Tityre mène une vie en dehors de toute nécessité : il n'a pas d'histoire et l'espace qu'il habite — le marais — est à l'image de ce qui est dissous en lui : il n'a ni origine, ni fin, ni limite. À peine un corps, juste une attitude — son sourire — et une posture — *recubans*. En face de ce héros idéalisé, il y a la pléthore de personnages qui se croisent sans autres nécessités que mondaines. Le quatuor que forment le narrateur, son amie Angèle, Hubert et Richard polarise tout un petit monde formé par 26 personnes (selon mon recensement) qui le plus souvent se réduisent à un prénom, quelquefois aug-

13. Ce qui n'empêchera pas Gide de dire, dans sa « Postface pour la deuxième édition de *Paludes...* » (*op. cit.*, p. 1478) : « Monsieur, je ne suis pas Tityre. »

menté d'un statut : Etienne, Roland, Abel, Claudius, Urbain, Théodore, Walter, Martin, Alexandre, Clément, Prosper, Casimir, Hidebrant, Valentin, Patras, Philoxène, Carolus, Evariste, Barnabé, Galéas, Knox, Tullius, Tancrède, Gaspard, Nicodème, Lucien. Beau personnel, issu tout droit de quelque *Comédie humaine*, mais délibérément en souffrance, stocké dans un roman-agenda qui refuse de leur donner une quelconque destinée.

3° Enfin, troisième bastion romanesque attaqué de front : l'espace. Ici encore, l'aléatoire est de règle. Si la chronologie de *Paludes* est finement mais absurdement réglée, sa géographie n'est pas moins détournée de tout déterminisme. L'espace du roman est double, forcément : il y a celui de la narration, circonscrit entre le domicile du narrateur et la maison d'Angèle, à Paris, autour du pont de Solférino ; il y a les marais de Tityre, étendue plus vague, mais également délimitée, notamment par la tour qu'il habite :

*De ma fenêtre j'aperçois, quand je relève un peu la tête, un jardin que je n'ai pas encore bien regardé; à droite un bois qui perd ses feuilles; au-delà du jardin, la plaine; à gauche un étang dont je reparlerai (P, 20).*

De part et d'autre, cet espace est fermé, sans issue. Métaphoriquement, le premier se lit à l'image du second. Tityre se contente des eaux qui l'entourent ; le narrateur et sa compagne ne trouveront pas à sortir de la capitale — « le difficile, c'est de franchir les banlieues » (P, 63). Le « petit voyage » qu'ils entreprennent ne peut donc qu'échouer, comme avait échoué la tentative de des Esseintes de gagner Londres :

Il est assez heureux, après tout, que ce petit voyage ait raté — pouvant ainsi mieux nous instruire (P, 125).

Cette figuration de l'espace indique que le héros contingent, contrairement à ses homologues réalistes, grands voyageurs ou du moins mobiles et circulants, n'élargit pas sa conscience à l'échelle de l'univers, mais ramène cet univers à la mesure de son moi. Le temps et l'espace se précisent pour lui seul, dans le retrait qu'il revendique face à un monde instable et fugace. C'est la leçon « heureuse » que le narrateur voudrait inculquer à Angèle :

Mais comprenez-vous, chère Angèle, que c'est cela qui fit rater notre voyage... Rien qu'on puisse laisser derrière soi, disant, « CELA EST ». De sorte que nous revînmes pour voir si tout y était encore. — Ah ! misère de notre vie, n'aurons-nous donc rien fait faire aux autres ! rien fait ! que remorquer ainsi ces

flottantes dérives... — Et nos relations, chère Angèle! sont-elles assez transitoires! C'est même ça qui nous permet, vous comprenez, de les continuer si longtemps (*P*, 133).

L'ordre du contingent s'exprime donc dans le roman de Gide à travers le rapport du sujet au temps et à l'espace, rapport qui est à la fois statut, condition et position, ou plutôt leur revers. Le transitoire, l'inaction, le statisme sont les modalités de cette éthique et de cette esthétique impossibles et contradictoires qui, prenant modèle sur le non-personnage qu'est Tityre, trouveront à s'exprimer, sans détour narratif cette fois, dans *Les Nourritures*.

Ce détournement du donné romanesque, Gide lui-même, dans sa « Postface pour la deuxième édition de *Paludes* et pour annoncer *Les Nourritures terrestres* » (1897), en a défini la portée morale, l'assimilant à un insoutenable rapport au monde, mêlé d'inquiétude et de fièvre :

*Paludes*, c'est l'histoire de qui ne comprit pas la vie; de qui s'inquiète et s'agite pour avoir cru plus d'une chose nécessaire<sup>14</sup>.

Définition supplémentaire, qui prolonge celles que tient le narrateur du roman et qui, au lieu de donner un sens à l'œuvre, démultiplie ses pouvoirs symboliques. C'est que, en définitive, avec *Paludes*, la subversion contamine des régions qui dépassent la simple narration pour gagner en profondeur l'ensemble du tissu romanesque. Ce n'est pas par hasard que l'auteur compare l'idée de son roman à un germe cancéreux que l'on mettrait dans le cerveau d'un enfant: « s'il grandit, ce sera puisant à même au cerveau de l'enfant; c'est là qu'il étendra ses racines; il l'emplira de maladie, suçant la santé de l'enfant pour sa vie autre et parasite<sup>15</sup>. » C'est ainsi que fonctionne *Paludes*, dans sa souterraine ou trop voyante façon de faire éclater le genre qui s'est fait fort, tout au long du siècle, d'asseoir une légitimité durement disputée à la poésie et en qui repose une foi littéraire toute victorieuse.

Ironisant sur le mode ludique la causalité et la nécessité de toute histoire qui se raconte, Gide fait pièce au déterminisme auquel le XIX<sup>e</sup> siècle a solidement arrimé le roman. À

14. André Gide, *Romans...*, *op. cit.*, p. 1479.

15. « Postface pour la deuxième édition de *Paludes...* », *op. cit.*, p. 1478. Le même motif de la germination est présent au début de l'« histoire de Tityre » dans *Le Prométhée mal enchaîné*, si ce n'est qu'au germe-idée s'est substituée une graine qui, devenue plante, assèche le marais de Tityre, « de sorte que Tityre eut un sol ferme où poser ses pieds ». André Gide, *Romans...*, *op. cit.*, p. 335.

*rebours*, en 1884, était encore attaché à la narration de la névrose, en dépit de son effort pour combattre les effets de causalité; *Paludes*, onze ans plus tard, rompt plus définitivement les amarres. Il institue un *possible romanesque* et, sans totalement s'y résoudre, trouve une issue à l'impasse décriée par les jeunes romanciers. Ce roman à écrire prendrait en charge, plus radicalement encore que dans *Paludes*, le double principe de la non-linéarité et de l'aléatoire narratifs, ainsi qu'une inscription plus dialectique du sujet dans son rapport au monde. Portant définitivement atteinte aux modèles du siècle, la «sotie» gidienne — quelle sottise! — propose en quelque sorte un dernier avatar abouti, exténué et ridicule tout ensemble du vieux moule. Mais surtout, ce texte, qui n'a été qu'un four à sa publication<sup>16</sup>, ouvre la voie du grand roman contemporain, celui de Marcel Proust, dont on devrait étudier, un jour, la dette qu'il contracte à l'égard des recherches expérimentales des romanciers de la décadence.

16. *Journal*, 15 juillet 1922 : «Je n'ai guère connu, tout au long de ma "carrière", que des fours; et même je peux dire que la noirceur du four a été en proportion de l'importance de l'œuvre et de son originalité, de sorte que c'est à *Paludes*, aux *Nourritures* et aux *Caves* que je dus les pires.» (*op. cit.*, p. 737).