



HAL
open science

Paludes d'André Gide entre schopenhauerisme et nietzschéisme

Solène Lépinay

► **To cite this version:**

Solène Lépinay. Paludes d'André Gide entre schopenhauerisme et nietzschéisme. Littératures. 2019.
dumas-02291035

HAL Id: dumas-02291035

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02291035v1>

Submitted on 18 Sep 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.



Master 2 ALC
Spécialité : littérature, critique et création

Paludes d'André Gide entre schopenhauerisme et nietzschéisme

Étude du passage du symbolisme au vitalisme dans la littérature fin-
de-siècle et de ses dialogues avec les philosophes allemands

Mémoire de recherche de Solène LÉPINAY
Sous la direction de Mme Françoise LERICHE

Année 2018-2019

Pour l'aide qu'elles ont apporté dans l'écriture de ce travail alliant littérature et philosophie, je tiens à remercier plusieurs personnes.

Je remercie tout d'abord ma directrice de mémoire, Madame Françoise Leriche, pour son aiguillage dans le choix du sujet, le temps qu'elle prit pour me renseigner sur l'époque en question, ses conseils pratiques, ses compliments encourageants et le témoignage de sa confiance.

Je remercie également Madame Isabelle Krzykowski et Monsieur Jean-Pierre Bobillot d'avoir accepté de donner leur temps en tant que jury des soutenances de master 1 et 2.

En remontant dans les années précédant l'écriture de ce mémoire, je tiens à mentionner deux professeurs ayant eu un impact décisif sur mon parcours en lettres et en philosophie : Monsieur Alain Dubuisson, professeur de philosophie au lycée Hoche de Versailles, qui confirma irrévocablement mon attrait pour cette discipline, et Madame Christine Pigné, professeur de lettres en hypokhâgne au lycée La Bruyère de Versailles, qui eut l'excellente idée de nous faire lire *Paludes*.

Je remercie enfin mes proches pour leur importance dans l'écriture de ce mémoire :

Gaëtan Demulier, pour ses relectures, corrections, remarques et éclaircissements,

Ma sœur Claire, qui me précède sur le chemin de la caverne à la lumière,

Louise Giron, pour sa constante inquiétude et son exemple de génialité. Il n'y a pas de sœur plus digne pour le protagoniste de *Paludes*.

Justine Lattard, pour la cruauté de son rire dionysiaque si rafraichissant,

Hugo Artman, pour ses encouragements venus me sauver de l'enlissement, et pour l'aide ponctuelle de sa fine intelligence,

Ma mère, pour tout, et parce qu'il est intéressant de voir qu'en lisant pour moi *Paludes*, elle ne le comprit pas, s'enfonça dans les eaux bourbeuses de ce texte énigmatique, et donc le lut avec inquiétude, comme il se doit.

Sommaire

Introduction	1
<i>Paludes</i> , une œuvre volontairement insaisissable	1
Première hypothèse : un « livre sur rien »	2
« Jette mon livre et sors » : une œuvre libératrice	3
Sortir de « l'ornière symboliste »	5
Un personnage schopenhauerien	7
Dans une veine nietzschéenne.....	10
I – Schopenhauerisme et nietzschéisme en France : le passage d'un mythe à un autre	15
A) Mythe schopenhauerien et symbolisme.....	15
a. Schopenhauer	15
b. Le symbolisme : l'art avant la vie.....	16
B) Mythe nietzschéen et vitalisme.....	21
a. Nietzsche ou le « philosophe des confins ».....	21
b. Le vitalisme : un retour au réel.....	25
C) Gide, un vrai schopenhauerien – <i>enfin !</i> – qui devient nietzschéen – <i>déjà ?</i>	26
a. Gide, symboliste et lecteur de Schopenhauer	27
b. De la parodie du symbolisme à son rejet total.....	29
c. La question de la rencontre entre Gide et Nietzsche	33
II – La doctrine schopenhauerienne dans <i>Paludes</i>	36
A) Le monde comme Volonté absurde.....	36
a. La condition humaine est tragique : l'insuffisance du présent	37
b. Plus la conscience s'élève, plus la misère s'accroît	46
B) Le roman du non-événement.....	56
a. <i>Panem et circenses</i> ou les agitations insignifiantes.....	57
b. Le roman de l'échec.....	62
C) Le modèle de Tityre.....	69

a. Un modèle satirique.....	69
a. Tityre-Bouddha, de l'éveil à l'extinction.....	70
b. Tityre-Orphée, le poète des marais	72
III – <i>Paludes</i> ou le gai savoir nietzschéen.....	77
A) Tuer l'esprit de lourdeur	78
a. Un contexte de renaissance littéraire.....	78
b. Une autre généalogie de la morale.....	80
B) Angèle, la messagère	87
a. Angèle-Daphné, la nymphe insaisissable.....	88
b. Angèle maïeuticienne et les accouchements théoriques.....	90
C) <i>Amor fati</i> , la promesse de bonheur.....	94
a. La disponibilité du vagabond	95
b. Le rire triomphal	102
Conclusion : le génie de la synthèse.....	109
Addendum : l'absurdité que représente l'écriture de ce mémoire	114
Bibliographie	115

Introduction

À un moment de sa carrière où d'autres ouvrages assurent sa renommée, André Gide regarde en arrière et avoue être « épaté¹ » par un de ceux qu'il a écrits dans sa jeunesse : *Paludes*. Ce petit ouvrage au genre incertain qu'il range parmi ses « soties » avait paru en 1895. Si son but déclaré, en tant qu'écrivain, était d'« inquiéter² » son lecteur, Gide pourrait y être parvenu aussi bien avec cette œuvre conçue dans sa vingt-cinquième année qu'avec les suivantes, si ce n'est mieux, ou du moins d'une façon bien particulière. Le plus intrigant, c'est peut-être qu'il dit l'avoir écrit « dans un état d'inconscience absolue³ » et qu'il laisse aux lecteurs le soin de l'expliquer : « attendons [...] du public, la révélation de nos œuvres⁴ », écrit Gide en avertissement.

Paludes, une œuvre volontairement insaisissable

Paludes présente le récit des journées d'un écrivain qui conçoit un nouveau livre intitulé lui-même « Paludes ». Ce livre a quant à lui pour sujet les journées d'un berger, Tityre, vivant seul dans une tour au milieu de marais. Son champ est « plein de pierres et de marécages⁵ », mais Tityre, caractérisé par son absence de désirs, en est entièrement satisfait. L'écrivain, anonyme, écrit ce livre pour faire la satire de Tityre. « Je veux le rendre méprisable à force de résignation⁶ », explique l'écrivain. Son livre reste malgré tout une énigme pour ceux à qui il en parle, quand bien même il ne cesse de leur en expliquer le thème, qui se résumerait en ces trois émotions : « ennui, monotonie, vanité⁷ ». Cette incompréhension ne se résout à aucun moment, et le *Paludes* de Gide que nous lisons rencontre un destin similaire. L'année de sa parution, l'écrivain Adolphe Retté affirme que « *Paludes* irritera bien des gens : en effet, il ne s'y passe exactement

¹ GREEN, Julien, *Journal*, le 6 janvier 1932, cité par FILLAUDEAU, Bertrand, *L'univers ludique d'André Gide : les soties*, préface d'Alain Goulet, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 11-14.

² GIDE, André, *Journal des Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927, p. 96. « [...] mon livre achevé, je tire la barre, et laisse au lecteur le soin de l'opération [...] : j'estime que ce n'est pas à moi de la faire. Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle. », écrit Gide le 29 mars 1925.

³ Entretiens avec Jean Amrouche, R.T.F., 1949. Cité par ANGELET, Christian, *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide* : « *Le Traité du Narcisse* », « *Le Voyage d'Urien* », « *Paludes* », Gand, Université de Gand, 1982, p. 85.

⁴ GIDE, André, *Paludes*, Paris, Gallimard, « folio », 1920 (Librairie de L'Art indépendant, 1895), p. 11

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

rien du tout¹ ». Cette remarque montre que malgré les événements narrés, le lecteur achève sa lecture sans avoir l'impression qu'aucune action n'a eu lieu. L'absence de drame sur le plan épique constitue le drame de l'histoire de la réception de ce livre ; une histoire qui est loin d'être une affaire conclue. En effet, non seulement les lecteurs de 1895 furent décontenancés par cette œuvre étrange, mais aujourd'hui encore nous nous interrogeons à son sujet. Henri Ghéon, deux ans après la parution du livre, lui prédisait déjà un tel avenir : « *Paludes* [...] est rempli de choses que l'on découvre neuves à chaque lecture, et d'autres que l'on découvrira demain² ».

Cette sottise a aussi cette façon curieuse d'être appréciée très différemment selon ses lecteurs. Un critique écrit par exemple que *Paludes* est « un de ces petits volumes qui vous laissent, après lecture, pour quelques instants une profonde détresse³ », tandis que Valéry Larbaud déclare dans son article de 1921 : « Tout y marche si allègrement qu'on ne cesse guère de sourire, et parfois même on ne peut s'empêcher de rire tout haut⁴ ».

Paludes se propose donc comme un livre étrange et insaisissable. Écrite dans un langage pourtant clair, qu'est-ce qu'il y a dans cette œuvre qui résiste à ce point à la compréhension ? Pourquoi certains ne la comprennent-ils pas, tandis que d'autres la rangent parmi les plus importantes de la littérature ? Quant à ceux qui pensent l'avoir comprise, quelles sont leurs suggestions d'interprétation de l'œuvre ?

Première hypothèse : un « livre sur rien »

Henri Godard⁵ suggère que *Paludes* a réalisé le projet de Flaubert d'un « livre sur rien », qui tient « par la force interne du style⁶ ». Ce qui caractérise le texte paludéen serait selon lui « une nudité volontaire ». Gide le dit lui-même dans une lettre à Henri de Régner lorsqu'il écrit *Paludes* : « Je fais maintenant un livre bien plus absurde [que *Le*

¹ RETTÉ, Adolphe, *La Plume*, le 15 août 1895. Pour le dossier de presse de *Paludes*, voir BERTRAND, Jean-Pierre, *Paludes d'André Gide*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2001, p. 145-162.

² GHEON, Henri, *Bulletin de l'Association des amis d'André Gide*, 28 octobre 1975, p. 26. L'étude de Ghéon fut publiée en 1897. Citée par ANGELET, Christian, *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide*, *op. cit.*, p. 83.

³ *L'Art moderne*, n° 37, 15 septembre 1895 (anonyme).

⁴ LARBAUD, Valéry, annonce de la réédition dans la NRF en juillet 1921. Cité par BERTRAND, Jean-Pierre, *Paludes d'André Gide*, *op. cit.* p. 160.

⁵ GODARD, Henri, *Le roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006, p. 35-36.

⁶ « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. » FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la pléiade », 1980, lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, p. 31.

Voyage d'Urien (1893)], où le sujet, comme le catoblépas stupide et comme Flaubert, se dévore lui-même un peu¹ ».

Une première façon de comprendre *Paludes* est de le situer dans le contre-courant romanesque qui, depuis *A rebours* de Huysmans (1884), déplace l'esthétique du roman. En réaction contre le naturalisme, les écrivains remettent en cause les modèles zolien et balzacien en faisant des romans sans romanesque, dans lesquels le langage fait un retour sur lui-même au lieu d'être l'instrument d'une aventure. L'absence de tension narrative serait alors intentionnelle, et c'est dans le refus de contenu clair que Gide aurait réussi son œuvre, voulant qu'elle soit un pur travail de structure, non seulement en tant que laboratoire où s'expérimente le plaisir d'une belle langue, mais plus précisément en tant que geste d'écriture qui met en scène un écrivain écrivant et qui par cette mise en abyme efface les frontières entre fiction et réalité. *Paludes* est ainsi un livre replié sur lui-même dans lequel le lecteur peut s'amuser à repérer les miroirs, un livre charpenté par sa forme, un livre qui ne tient par conséquent que par « la force interne du style ».

Mais indépendamment du jeu littéraire qu'il met en place et de son intérêt esthétique, le texte n'est-il pas sous-tendu par une pensée intéressante en elle-même ? Oui, ce livre « se dévore lui-même », mais après cette autophagie, n'en reste-t-il rien ?

« Jette mon livre et sors » : une œuvre libératrice

Le récit est écrit à la première personne, et il est difficile de voir en quoi la parole lue est celle d'un personnage – et non de l'auteur – car, sans aucun nom ni surnom pour le saisir, il demeure assez abstrait. Dans *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide* (1982), Christian Angelet attire notre attention sur l'ambivalence de ce personnage aux lamentations pathétiques, car la clé de compréhension de *Paludes* réside dans la reconnaissance de deux voix : à travers celle du narrateur il faut entendre celle de l'auteur, qui est tout autre. Le texte, dans son ensemble, nous invite à vrai dire à nous moquer du protagoniste. Le lecteur attentif détectera aussi bien la satire de la vanité de l'existence, énoncée par le personnage principal, que la vanité de cette satire, dévoilée par le récit lui-même. L'ironie de l'œuvre

¹ Lettre datée d'août 1893. GIDE, André, ROUART, Eugène, *Correspondance I, 1893-1901*, édition établie, présentée et annotée par David H. Walker, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 14 (en note de bas de page).

est ainsi tout autant présente dans la satire que fait le personnage de son entourage, que dans l'hypocrisie de cette satire. L'auteur réfute son propre personnage : il n'est qu'un « bouffon¹ », une caricature qu'il ne faut pas prendre au sérieux.

Cette relation entre l'auteur et son personnage est néanmoins ambivalente. Celui-là se moque de celui-ci, mais d'une façon tendre. Il le comprend car ce personnage, c'est lui. C'est son propre portrait qu'il peint, mais un portrait dont il veut se différencier sur le long terme. Léon Blum avait déjà décelé cette ambiguïté en 1897 :

Pour moi, je suis sûr que M. Gide a vécu *Paludes*, mais qu'il ne le vit plus, et que pourtant il ne se sait pas mauvais gré de l'avoir vécu. Car il vaut encore mieux voir son ennui et sa paresse que d'être aveugle, et au héros de *Paludes* il n'a manqué que le courage de partir et de chercher autre chose².

L'auteur, lui, a eu ce courage !

Gide fonctionne ainsi : ayant repéré une tare personnelle, il écrit une fiction dans laquelle un personnage a ce défaut, puis il fait pencher le personnage dans ce sens, il *pousse le vice*, pour se décharger lui-même de ce travers. Plus l'être de papier prend forme, plus Gide s'allège et peut mener la vie qu'il veut sans que ses défauts le freinent, et comme il ne cesse d'écrire, la suite chronologique de ses ouvrages montre maintenant en reflets variés les évolutions qui ont ponctué sa vie.

« De livre en livre, l'œuvre de Gide évoque des êtres prisonniers d'une illusion³ », écrit Christian Angelet. Gide avait besoin, en effet, de « chasser » sa pensée, ainsi qu'en témoigne sa lettre à Francis Jammes en 1902 :

Que ne comprends-tu donc que je déteste *ma pensée* ? Je m'use à me battre contre elle ; mais je ne peux la nier que par elle, comme on chasse un démon par Belzébuth le prince des démons. Que tentai-je de montrer d'autre en *Paludes*⁴ ?

L'écriture n'est pas une opération en marge de la vie d'André Gide : elle la pénètre. « L'œuvre gidienne repose ainsi sur une contradiction extrêmement forte entre la chose décrite et l'acte même de l'écriture qui la produit », écrit encore Angelet. Et Léon Blum, dans son article de 1897, considère à juste titre *Paludes* comme un passage nécessaire :

¹ ANGELET, Christian, *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide*, op. cit., p. 85.

² BLUM, Léon, *La Revue Blanche*, 1^{er} mars 1897. Cité par BERTRAND, Jean-Pierre, *Paludes d'André Gide*, op. cit., p. 158.

³ ANGELET, Christian, op. cit., p. 142.

⁴ *Ibid.*, p. 143.

C'est un état de transition qui en soi même ne suffit pas et qu'on peut railler, mais qu'il faut traverser pour arriver à la vie féconde¹.

La sotie est donc bien plus qu'une expérience littéraire ludique : elle est une étape morale nécessaire. Où mène-t-elle ? Quelle est cette « vie féconde » dont Blum parle ? Il faut à présent faire le lien avec la biographie de l'auteur et sa pensée changeante afin de voir quelles résolutions seront prises après *Paludes*.

Sortir de « l'ornière symboliste »

Jean-Paul Sartre écrit dans la nécrologie de Gide que celui-ci aurait rendu un « service inestimable » à la littérature contemporaine en l'ayant « tirée de l'ornière symboliste² ». Gide a beaucoup fréquenté les symbolistes et a commencé par être un des disciples de Mallarmé. Toutefois son rapport au mouvement a toujours été complexe. Selon Christian Angelet, *Paludes*, avec *Le Traité du Narcisse* (1891) et *Le Voyage d'Urien* (1893) fait partie des œuvres dans lesquelles

Gide a intégré un discours réflexif qui satisfait à l'esthétique spéculaire du symbolisme tout en l'attaquant sur ses positions philosophiques et morales³.

C'est avec *Paludes* que Gide rompt définitivement avec ce mouvement. Après cette rupture, bien qu'il ait toujours refusé toute étiquette, Gide peut être assimilé, dans une certaine mesure, aux « naturistes » ou « vitalistes » qui donnent une nouvelle impulsion à l'art à partir de 1895⁴. Paul Fort pense même que, s'il y avait eu une école naturiste, Gide en aurait été un des « chefs⁵ ».

Les Nourritures terrestres est l'ouvrage qui a joué dans cette association entre lui et le naturisme. Léon Blum écrit dans *La Revue Blanche* que si le naturisme « n'est qu'une revendication du droit au lyrisme, un retour aux conceptions les plus larges de la nature et de la vie, et, par opposition aux théories individualistes ou mystiques, l'affirmation

¹ BLUM, Léon, art. cit.

² SARTRE, Jean-Paul, « Gide vivant », in *Les Temps modernes*, n°65, mars 1951 ; repris in *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, p. 85-89.

³ ANGELET, Christian, *op. cit.*, p. 7.

⁴ Michel Décaudin choisit 1895 comme date de début de la « crise des valeurs symbolistes ». Voir DECAUDIN, Michel, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Paris, Champion Classiques, « Essais », préface par Jean-Yves Debreuille, 1981.

⁵ « il n'y a jamais eu d'école naturiste. S'il y en avait une, deux hommes seuls pourraient en être dits les chefs : M. Francis Vielé-Griffin et M. André Gide », écrit Paul Fort le 1^{er} août 1898 dans *La Plume*. Cité par DECAUDIN, *op. cit.*, p. 83. On peut nuancer ses propos en rappelant qu'il y eut bel et bien une école naturiste, mais provinciale.

d'un panthéisme romantique et concret¹ », alors *Les Nourritures terrestres* sont de ce mouvement. Or ce livre suit de près *Paludes*, les périodes d'écriture de ces deux livres se chevauchant même². Bien que *Les Nourritures terrestres* ne ressemblent d'aucune manière à la sortie de 1895, ou plus précisément *parce que* l'un apparaît comme le négatif de l'autre, le fait de mettre les deux en perspective permet une plus grande compréhension de la libération que provoque l'écriture de *Paludes*. Tandis que l'un chante les plaisirs sensuels et l'éveil à la vie dans une veine vitaliste, l'autre décrit la stagnation et l'ennui que provoque la fréquentation des littérateurs symbolistes : l'un ne pouvait exister sans l'autre. C'est *Paludes* et sa dénonciation de la monotonie qui sert de tremplin aux *Nourritures terrestres*. L'apologie des sens, dans ce deuxième livre, et le refus de tout ce qui mortifie les désirs du corps, est le propos d'un auteur devenu « dionysiaque », qui s'est libéré et qui verra ses œuvres passées comme les témoignages d'un art mystique, un art du rêve qui n'existe que pour ceux qui ont tourné le dos à la vie, un art « apollinien³ ».

On peut ainsi dire que, d'une œuvre à l'autre, le symbolisme laisse place au vitalisme. Or, ce tournant, visible dans l'œuvre gidienne, a lieu parallèlement à plus grande échelle dans la littérature de l'époque.

Les systèmes philosophiques dominants changent, en lien avec à un autre changement en France : celui qui s'opère entre le schopenhauerisme – goût des littérateurs pour les idées du philosophe Arthur Schopenhauer (1788 – 1860) et le pré-nietzschéisme – présence latente des idées de Friedrich Nietzsche (1844 – 1900). Gide, qui commençait sa carrière littéraire et n'avait qu'une vingtaine d'années, a vécu ce changement de mentalité au plus profond de son être. Il a été un des premiers lecteurs intimement séduits par le *Monde comme Volonté et comme représentation*, et il était nietzschéen avant de connaître Nietzsche. Comment *Paludes* témoigne-t-il de cette double attache ?

Dans la mesure où l'auteur laisse aux lecteurs une liberté herméneutique, et puisqu'au demeurant Valéry Larbaud émet l'hypothèse que « c'était plutôt aux contes

¹ N° du 1^{er} juillet 1897. Cité par DECAUDIN, Michel, *op. cit.*, p. 73.

² *Les Nourritures terrestres* paraissent en 1897 et *Paludes* en 1895, mais Gide travaille aux *Nourritures terrestres* dès l'hiver 1894-95, sachant qu'il a fini *Paludes* ce même hiver. « Fin de *Paludes* » écrit-il à sa mère le 6 décembre 1894. Voir DAVET, Yvonne, *Autour des Nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1948, p. 56.

³ Art dionysiaque et art apollinien sont des concepts théorisés par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie grecque* (1872).

philosophiques du XVIII^e siècle qu'il fallait remonter si on voulait absolument trouver à *Paludes* quelque ancêtre¹ », nous tenterons d'éclaircir l'inquiétude que provoque *Paludes* à l'aide des théories philosophiques plus ou moins connues de Gide dans les années 1890 : celles de Schopenhauer et de Nietzsche, car ces deux penseurs allemands ont charpenté la vie littéraire française de la fin du XIX^e siècle. L'histoire de leur réception en France est complexe, mais il y a un dialogue certain entre ces philosophes et le climat des années 1890.

Un personnage schopenhauerien

Que Gide connût Schopenhauer avant d'écrire *Paludes*, nous pouvons l'affirmer sans crainte. On voit avec quel enthousiasme il en parle, notamment dans une lettre à Elie Allégret, en septembre 1891 (il a alors vingt-et-un ans) : « J'ai fini Schopenhauer² !!! ». Un mois avant cette lettre, c'est à Paul Valéry qu'il écrit : « Je lis Schopenhauer encore ; c'est lui, je pense, qui, dans mon esprit, aura tracé le plus vaste et le plus fructueux sillon³. »

Quel est le contenu de cette philosophie qui a tant marqué Gide ? Pour Schopenhauer, « toute biographie est une pathographie ; car vivre, en règle générale, c'est épuiser une série de grands et petits malheurs⁴ ». Nous retrouvons bien ici l'esprit du protagoniste de *Paludes*, qui déplore que ce soit « chaque jour les mêmes pis-aller lamentables, les substituts de toutes les choses meilleures⁵ ». « Il y a des choses que l'on recommence chaque jour⁶ », constate le protagoniste avec dépit : « il n'y a là ni progrès, ni même entretien – mais on ne peut pourtant pas ne rien faire... » et il s'exclame : « combien est petit le cercle de votre manège⁷ ! ». Pour Schopenhauer également, l'existence n'a pas de sens : « Voilà les hommes : des horloges ; une fois monté, cela

¹ LARBAUD, Valéry, annonce de la réédition dans la NRF en juillet 1921. Cité par BERTRAND, Jean-Pierre, *Paludes d'André Gide, op. cit.* p. 160.

² GIDE, André, ALLEGRET, Elie, *L'enfance de l'art : correspondances avec Élie Allégret, 1886-1896*, édition établie, présentée et annotée par Daniel Durosay, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1998, p. 347.

³ GIDE, André, VALÉRY, Paul, *Correspondance : 1890-1942*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2009, p. 118.

⁴ SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, PUF, 1966, p. 409. Cette œuvre sera désormais abrégée : *Monde*.

⁵ *Paludes.*, p. 50-51.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁷ *Ibid.*, p. 62.

marche sans savoir pourquoi¹ ». Nous nous agitons dans le monde, mais toutes nos actions sont inutiles, puisque malgré ce que l'on pourrait croire, une action ne change rien, n'accomplit rien, mais se contente de répéter les gestes prévus de toute éternité par la Volonté (le désir aveugle). Schopenhauer compare donc « le sujet du vouloir » à « Ixion attaché sur une roue qui ne cesse de tourner² ». Quand ce n'est pas la douleur du manque qui nous aiguillonne, une douleur d'une autre sorte nous accapare : l'ennui. Nous souffrons aussi bien au moment où nous ressentons le manque d'un objet désiré, que dans ce second moment où, ayant comblé nos désirs, la jouissance que nous avions espérée est absente et la conscience de notre existence, que nous savons sans cause ni but, est un poids intolérable. C'est pourquoi Schopenhauer affirme : « La vie donc oscille, comme un pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui³ ».

Ainsi, l'homme conscient ne peut voir que son malheur, et plus il est lucide, plus sa misère s'accroît. Dans *Paludes* deux adages se succèdent qui reprennent cette idée : « L'on ne peut se voir que malheureux » et : « L'on ne peut être que malheureux de se voir⁴ ». A la fin de cette vie de souffrances, il y a la mort, qui « nous apprend que toutes les aspirations, dont la vie est le phénomène, étaient chose inutile, vaine, pleine de contradictions, d'où le salut consiste à revenir⁵ ».

Que reste-t-il à l'homme, une fois qu'il a pris conscience que la vie n'était qu'ennui et souffrance tant qu'il était sous le joug de la Volonté d'où découlent ses désirs et par suite sa souffrance ? Le seul salut réside dans « l'euthanasie de la Volonté⁶ », but pour lequel Schopenhauer présente plusieurs moyens. L'un d'eux est la contemplation objective qui fait de nous de purs sujets connaissant et « nous enlève bien loin de l'infini torrent du vouloir⁷ ». Deux types de choses peuvent être l'objet de cette contemplation : d'une part tout objet du quotidien, tant qu'il est considéré indépendamment de son utilité pour notre individualité, d'autre part l'œuvre d'art, qui a pour particularité de reproduire plus directement les idées éternelles, et de permettre – même de faciliter – pour qui la crée comme pour qui la reçoit, la contemplation pure. Or, dans *Paludes*, aussi bien le solitaire Tityre, qui passe ses journées à contempler les irisations des marais, que le personnage de l'écrivain, qui ne souhaite qu'écrire son livre

¹ *Monde*, p. 406.

² *Ibid.*, p. 253.

³ *Ibid.*, p. 394.

⁴ *Paludes*, p. 69.

⁵ *Monde*, p. 1410.

⁶ *Ibid.*, p. 1411.

⁷ *Ibid.*, p. 543.

sans aventure, ont trouvé le remède à leurs souffrances. Le livre se clôt par des fenêtres closes : « je fermai mes fenêtres et me mis à écrire...¹ », loin du tumulte des mondantés. Le protagoniste, esthète et célibataire, et son double fictionnel, Tityre, s'enferment dans des tours, réelles ou symboliques. Ils représentent l'art symboliste : une consolation hors de la vie.

Les voies sont fermées de toutes parts pour le protagoniste de *Paludes*, qui ne trouve aucun *ailleurs*, malgré son sempiternel besoin de s'enfuir ; cependant il finit, à sa manière, par remporter une victoire. Dans le dernier entretien entre lui et son amie Angèle, qui jusque-là ne comprenait pas son trouble, il s'écrit en effet : « Je suis heureux ! J'agis ! », car, par ses tirades riches en images, il est enfin parvenu à émouvoir son amie aux larmes.

En ce sens, les projets de Schopenhauer et de Gide se confondent. Schopenhauer fut, selon Richard Roos (auteur de l'introduction de l'édition de 1966 du *Monde*), « jusqu'à Nietzsche, le seul philosophe allemand qui méritât le nom d'écrivain² » et ses images sont en effet souvent saisissantes. Richard Roos fait la différence entre dissertation d'une part et démonstration d'autre part (du latin *demonstratio*, action de montrer), en plaçant le texte de Schopenhauer du côté de celle-ci :

Le Monde comme Volonté et comme représentation n'est pas une dissertation sur l'absurdité de notre existence, il nous montre ce monde de misère, nous l'offre en spectacle et nous le fait pour ainsi dire sentir³.

Or c'est précisément dans le *sentiment* d'ennui du lecteur qu'Henry Gauthier-Villars place le but de *Paludes* :

photographier cet ennui, le rendre avec tant de vérité, tant de gris, tant de langueur, qu'il prenne le lecteur à la gorge, qu'il l'étreigne et qu'il l'étrangle, qu'il lui donne l'horreur – et mieux – la conscience de son ennui, voilà le but du livre⁴.

On comprend mieux le but de *Paludes* en le rapprochant de celui du livre qu'écrit le protagoniste, à savoir : faire *sentir* l'ennui et que celui-ci devienne une émotion profonde, intense et décisive. Cette idée est suggérée par ce dialogue dans lequel Hubert demande, à propos d'Angèle, ce que cela changerait de lui ouvrir les yeux, de la rendre malheureuse, et où le protagoniste répond que « ce serait déjà bien plus intéressant » car

¹ *Paludes*, p. 143.

² ROOS, Richard, introduction du *Monde*, p. XV.

³ *Ibid.*, p. XIII-XIV.

⁴ GAUTHIER-VILLARS, Henry, *Le Monde artiste*, 1895, cité par BERTRAND, Jean-Pierre, *Paludes d'André Gide, op. cit.*, p. 155.

« au moins elle ne serait plus satisfaite : – elle chercherait¹ ». Ce qu'il faut comprendre, c'est que prendre conscience de son enfermement est précisément un moyen de sortir, c'est-à-dire d'être libre, car il vaut mieux prendre conscience de son ennui et être malheureux, que d'être heureux mais aveugle.

Dans une veine nietzschéenne

Aborder le lien entre Gide et Nietzsche est un problème en soi. Si Gide refuse que l'on dise que son récit *L'Immoraliste*, paru en 1902, a été inspiré par Nietzsche, il est *a fortiori* malvenu de le dire pour *Paludes*, paru bien avant. La question de l'influence de Nietzsche chez Gide fera l'objet de notre examen dans le développement de notre mémoire. Ce qui est sûr, c'est qu'autour de l'année 1894, quand Gide rédige *Paludes*, il n'est plus entièrement convaincu par Schopenhauer et ressent le besoin de se détacher de ses enseignements, comme le fit Nietzsche une dizaine d'années auparavant. En effet, Nietzsche s'accorde dans un premier temps avec Schopenhauer pour penser que le réel est indifférent au besoin qu'ont les hommes de le comprendre ou d'en jouir, et que ces hommes souffrent de l'indifférence et de l'absurdité du monde. Cependant, après avoir fait son éloge (voir l'émouvant « Schopenhauer éducateur² »), Nietzsche dénonce la morale de Schopenhauer comme étant celle des faibles et des résignés, qui renoncent à la vie et à eux-mêmes. Si Schopenhauer fut « le premier athée convaincu et inflexible que nous ayons eu, nous autres Allemands », ce que Nietzsche loue, car il était temps de poser la question du sens de l'existence et d'admettre qu'elle n'en avait point, en revanche l'élève dépasse le maître dont la leçon ne serait pas viable :

Ce que Schopenhauer a répondu lui-même à cette question fut – que l'on me pardonne – quelque chose de prématuré, de juvénile, un accommodement, un arrêt et un embarras dans ces perspectives de la morale chrétienne ascétique³ [...]

Cette condamnation que fait Nietzsche dans *Le Gai Savoir* (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882) lui permet d'affirmer l'originalité de sa pensée : l'attitude vraiment libre par rapport à la vie serait celle de l'esprit qui accepte la condition tragique de l'existence, non pas en s'y résignant et en rompant avec son vouloir-vivre, mais en aimant puissamment, courageusement cette existence, et en cherchant le sens de sa vie

¹ *Paludes*, p. 42-43.

² NIETZSCHE, Friedrich, « Schopenhauer éducateur », dans *Considérations inactuelles*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1922 (*Œuvres complètes de Nietzsche*, Vol. 5, tome 2, p. 7-43).

³ NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901 (1882), § 357.

non plus dans un idéal transcendant mais dans les phénomènes terrestres en eux-mêmes, dans ce qu'ils ont de changeant, d'irrégulier et d'implacable. Selon sa formule, il est temps de : « replonger l'homme dans la nature¹ ». Cette nouvelle vision des choses rejoint *mutatis mutandis* la critique que firent les naturalistes aux symbolistes : l'idéalisme de ceux-ci aurait fini par aboutir à un mépris trop catégorique du réel. Les naturalistes valorisent le retour à la nature prosaïque, les choses du quotidien, selon l'idée que le don du poète est de voir la beauté inhérente aux choses sans la chercher dans un ciel platonicien.

C'était aussi le projet de Gide, qui pense qu'en cette fin de siècle « la littérature sent [...] furieusement le factice et le renfermé » et qu'il est « urgent de la faire à nouveau toucher terre et poser simplement sur le sol un pied nu² ». Le symbolisme, ce courant sclérosé qui a tant besoin d'un rafraîchissement, est symbolisé dans *Paludes* par le milieu parisien qui étouffe le personnage principal et lui donne cette furieuse envie de sortir, d'ouvrir les fenêtres et d'y voir plus clair. Cette image renvoie aussi au courage de préférer l'instabilité de la pensée au confort d'une pensée figée.

Séduire les esprits avec des idées trop simples et trompeuses, même les philosophes en sont coupables selon Nietzsche. Ce dernier dénonce en effet les philosophes qui bâtissent des systèmes trop stables, lesquels simplifient le réel qui est sans cesse changeant. Aussi pouvons-nous lire dans la nécrologie de Nietzsche un résumé de sa pensée anti-platonicienne :

Il n'y a pas de vérité ; et ce qu'on appelle vérité, ce ne sont que des associations provisoirement utiles, des instruments de notre instinct, que celui-ci, dupe de l'illusion rationaliste, eut trop longtemps le tort d'ériger en autant d'absolus, en idées platoniciennes³.

Si Nietzsche nie l'idée d'une vérité unique et lointaine que l'homme devrait poursuivre, c'est qu'il vise une joie plus entière, dont le principe est exposé dans *Le Gai Savoir* :

Il y aurait lieu d'imaginer [...] une joie et une force de souveraineté individuelle, une *liberté* du vouloir, où l'esprit abandonnerait toute foi, tout désir de certitude, exercé comme il l'est à se tenir sur les cordes légères de toutes les possibilités, à danser même au bord de l'abîme. Un tel esprit serait l'*esprit libre par excellence*⁴.

¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1913 (1886), § 230 (« Nos vertus »).

² Préface de l'édition de 1927 des *Nourritures terrestres*. Il parle du moment où il écrivait ce livre, *i.e.* entre 1894 et 1897. GIDE, André, *Les Nourritures terrestres* suivi de *Les nouvelles nourritures*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980 (1897), p. 11.

³ Nécrologie de Nietzsche, *Revue de métaphysique et de morale*, 1900. Citée par PINTO, Louis, *Les Neveux de Zarathoustra, : la réception de Nietzsche en France*, Paris, Seuil, 1995, p. 43.

⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, § 347.

Gide, avec *Paludes*, voulait aussi mettre le lecteur en défiance contre les certitudes, et il invente dans sa postface ce dialogue : « Mais alors, que voulez-vous dire ? » – « Précisément, que l'on ne peut rien dire¹. » Angelet écrit, en ce sens, qu'« il n'y a dans *Paludes* rien de prédicant », que « la liberté affirmée ici n'est pas une doctrine », mais qu'elle « triomphe dans la pure jubilation de l'écriture² ». Chaque idée se montre dans le livre sous deux aspects contraires, alternativement, pour que finalement ces idées contradictoires s'annulent toutes, dans un mouvement qui répond aux intentions de Gide :

J'aime aussi que chaque livre porte en lui, mais cachée, sa propre réfutation et ne s'assoie pas sur l'idée, de peur qu'on n'en voie l'autre face. J'aime qu'il porte en lui de quoi se nier, se supprimer lui-même ; qu'il soit un tout si clos qu'on ne puisse le supprimer que tout entier, qu'il ne laisse après lui pas de déchets [...] comme ces compositions chimiques [...] si parfaites qu'elles se maintiennent en équilibre et tranquilles, mais qu'une plus fervente étincelle va pouvoir à l'instant réduire, supprimer, au moins pour nos yeux, en une disparition volatile, en gaz subtil. – Hilarant³.

Le mot « hilarant », mis en emphase, fait signe vers l'importance du rire dans le livre : « *Le Voyage d'Urien* permet mon rire de *Paludes* ; *Paludes* me permet mon sérieux d'aujourd'hui », explique Gide plus loin dans la postface. « Ce sera le livre de quelqu'un qui, lui, est parti et qui est arrivé ailleurs⁴ », commente Léon Blum.

On l'aura compris : il ne faut pas déduire de la morosité de ce livre une morale pessimiste. Un esprit négateur peut cacher une affirmation joyeuse, tout comme dans les textes de Nietzsche selon la lecture qu'en a faite Gide. Pour celui-ci, le philosophe était loin du pessimisme nihiliste dont l'accusaient certains critiques de son époque.

Toute l'œuvre de Nietzsche existerait pour permettre et pour annoncer d'autres œuvres écrites avec un courage nouveau, à l'instar de *Paludes* qui sert aussi de coup d'envoi. Gide dit effectivement, dans la postface, que ce livre est une préface aux *Nourritures terrestres* :

que le lecteur patient veuille bien ne regarder tout ce livre que comme une préface à celui qu'il sera bientôt heureux de lire sous le titre : les N.T.

¹ GIDE, André, « Postface pour la deuxième édition de *Paludes* et pour annoncer *Les Nourritures terrestres* », Paris, Mercure de France, 1897 (daté de l'été 1895).

² ANGELET, Christian, *op. cit.*, p. 84.

³ GIDE, André, « Postface pour la deuxième édition de *Paludes* et pour annoncer *Les Nourritures terrestres* », *op. cit.*

⁴ BLUM, Léon, art. cit.

Et nous lecteurs, s'il faut se fier à Henry Gauthier-Villars, nous serions des Tityres invités à nous lever une fois la lecture de *Paludes* achevée :

[...] Tityre reste recubans [couché]. Est-ce bien le vrai moyen de faire lever les autres Tityres, tous les Tityres, nous tous ? Est-ce un chant d'appel et de délivrance ? Est-ce un clairon qui sonne le réveil ou un thrène désespéré sur Tityre et sur le monde ?

Les sentiments alors provoqués par *Paludes* sont d'abord une inquiétude, car le lecteur se méfie, mais sachant que la méfiance est de mise – car on lui demande de ne rien prendre au sérieux – sa compréhension bien plus profonde et intime lui permet un réel amusement, un rire triomphant et dionysiaque.

Ce concentré d'incertitudes qu'est *Paludes* contribue ainsi à l'inquiétude que doit avoir, selon Gide, tout lecteur devant un bon livre. Tous ces moments contradictoires, du désarroi à la joie, du sentiment de mort au sentiment de vie, Henry Gauthier-Villars les résume dans cette critique de *Paludes* parue en 1895 :

Et ce sera l'essor vers les hautes actions, vers l'imprévu, la fuite hors de ces marais amis, hors de ce toit qui, s'il nous préserve de la pluie, nous cache le soleil, hors de ces petits loyers, de ces petits symboles, de ces petits rires et de ces petits sanglots, de ces petits voyages et de ces petites charités, ce sera un effort, l'effort et la vie plus intense, plus ardente, plus frémissante.

Cette « vie plus intense » est donc à trouver dans *Les Nourritures terrestres* de 1897.

Les images dans *Paludes* sont ambivalentes : elles peuvent avoir des significations divergentes et pourtant chacune vraie. Sans nous contredire, ou le faisant à la manière de Nietzsche et Gide, nous donnerons plusieurs sens aux symboles du texte, en particulier à celui des marais. L'auteur donne la permission à chacun d'interpréter, selon son « idiosyncrasie », son livre : nous adopterons plusieurs points de vue à tour de rôle pour dégager plusieurs sens à cette œuvre plurielle. Ces deux points de vue seront donc ceux du schopenhauerisme et du nietzschéisme.

Mais avant de voir comment *Paludes* dialogue avec Schopenhauer et Nietzsche, nous nous proposons de clarifier dans une première partie le contexte de sa parution, et notamment comment la pensée de Schopenhauer, ce philosophe « intempestif » qui a mis tant de temps à être apprécié avant d'être lu avec sérieux par Nietzsche et Gide, pour qui sa philosophie a été révélatrice, peut être ensuite récusée comme trompeuse et insuffisante par l'un et par l'autre. Cette réprobation se reflète dans les mouvements littéraires, du symbolisme au vitalisme, mais Gide n'a pas été qu'un suiveur de tendances, aussi nous intéresserons-nous aux évolutions de sa pensée personnelle.

Nous montrerons ensuite comment *Paludes* est un récit imprégné du pessimisme schopenhauerien. Les marais représentent dans cette première interprétation le monde auquel on ne voit ni fondement, ni finalité, ni progrès. Le protagoniste ne peut rien entreprendre qui ne se solde par un échec et un malheur plus grand, et la seule attitude raisonnable est celle de Tityre, dont le mode de vie ascétique est un remède contre la souffrance.

Il s'agira enfin de voir en quoi *Paludes* fonctionne, comme la philosophie de Nietzsche, à « coups de marteau », pour détruire tout ce qui était jusque-là connu et certain, ce qui laisse la voie ouverte de tous côtés. Les marais représentent alors l'aspect désordonné, sens dessus dessous, du monde réel.

I – Schopenhauerisme et nietzschéisme en France : le passage d'un mythe à un autre

Bien qu'elle soit étonnamment moderne et intéressante à étudier indépendamment de son contexte, il est important de situer la sottie sur le plan historique, en tant qu'œuvre pivot. Dans la carrière de son auteur, *Paludes* se situe en effet « au carrefour d'un projet esthétique¹ » comme le mentionne J.-P. Bertrand. Ce livre « clôt superbement le cycle de ses œuvres qualifiées parfois de “symbolistes” et lui ouvre la voie d'une parole authentique et originale ».

Nous nous proposons dans cette première partie de mettre en lumière le rôle de Schopenhauer et Nietzsche dans les courants symbolistes et vitalistes. Comment Schopenhauer a inspiré des auteurs qui ont, à leur tour, donné de nouvelles impulsions à la littérature, c'est ce qu'il convient de voir afin de comprendre le berceau symboliste dans lequel Gide a fait ses débuts en tant qu'écrivain. Puis nous verrons comment la pensée vitaliste, suscitée par le nietzschéisme ambiant, diffère fondamentalement de la pensée symboliste, et enfin comment l'œuvre gidienne est l'incarnation littéraire de la transition d'un de ces courants à l'autre.

A) Mythe schopenhauerien et symbolisme

a. Schopenhauer

Arthur Schopenhauer est né en 1788 à Danzig ; en 1833, il s'installe définitivement à Francfort, où il meurt en 1860. Célibataire détaché de toute obligation familiale, il bénéficiait d'une indépendance affective qui lui permettait de ne vivre que pour son œuvre.

Son œuvre principale, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, paraît en 1818 chez Brockhaus à Leipzig. Une deuxième édition augmentée paraît en 1844, puis une troisième, augmentée de 136 pages en 1859, et enfin, les *Parerga et Paralipomena*, « Suppléments et omissions » en grec, sont publiées en 1851 par Hayn à Berlin.

¹ BERTRAND, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 14.

Ce n'est qu'à partir de 1848 qu'il est lu dans son pays. Ce qui lui a longtemps fait préjudice, c'est que, comme le dit Clément Rosset, il est dépourvu de tout sens historique, tandis que Schelling et Hegel mettent l'Histoire au centre de leur philosophie. Schopenhauer ne voit certainement pas le progrès qui, pour ses contemporains, est au contraire au principe de l'histoire de l'humanité :

[...] l'histoire a beau prétendre nous raconter toujours du nouveau, elle est comme le kaléidoscope : chaque tour nous présente une configuration nouvelle et cependant ce sont, à vrai dire, les mêmes éléments qui passent toujours sous nos yeux¹.

Avec cette conception du monde, le philosophe de Francfort ne remporte pas beaucoup de succès. L'hégélianisme gouverne les universités et il tente en vain de lutter contre Hegel et ses disciples. L'Allemagne l'a ainsi négligé pendant des décennies, en ne consacrant qu'un petit nombre de comptes rendus superficiels de son œuvre.

En France, à partir de 1854, donc même avant la traduction complète du *Monde*, on évoque son système, et jusque 1864 on lui consacre régulièrement des travaux. En 1870, dix ans après sa mort, il gagne un regain d'attention qui durera jusque dans les années 1880. « Il devient un personnage dont les aphorismes les plus désespérés sont familiers à une large partie du public et l'on peut même bientôt parler d'une mode du pessimisme schopenhauerien, dont la vogue est très importante après 1880 », écrit René-Pierre Colin dans *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*².

L'œuvre principale du philosophe allemand est traduite en français par Auguste Burdeau avec pour titre : « Le Monde comme Volonté et comme représentation ». Elle est éditée en deux volumes par Félix Alcan, dans la collection « Bibliothèque de philosophie contemporaine », en 1888 et 1889³.

b. Le symbolisme : l'art avant la vie

Le lien entre Schopenhauer et le symbolisme se trouve avant tout dans l'idée, présente dans le livre troisième du *Monde comme Volonté et comme représentation*, d'une contemplation esthétique qui dépasserait la connaissance rationnelle dans la tentative de connaître les choses dans leur essence. Pour Schopenhauer, le mode de connaître qui

¹ *Monde*, p. 1222.

² COLIN, René-Pierre, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979, p. 14.

³ Cette édition est revue par Richard Roos et les Presses Universitaires de France en 1966.

est « soumis au principe de raison suffisante », « n'atteint jamais l'être des choses », il « va sans terme et sans but, pareil à l'écureuil dans sa cage¹ ». On atteint l'être des choses par l'attitude contemplative, attitude que la contemplation artistique favorise. Les artistes symbolistes cherchent à recréer la possibilité d'une expérience plus intense et profonde, et cette nouvelle métaphysique contrebalance la vie urbaine, mercantile et mécanisée qui s'est mise en place dans la deuxième moitié du XIX^e siècle avec les transformations techniques et sociales.

L'art comme religion

La poétique du symbolisme a imposé aussi bien une vision de l'art qu'une vision du monde. Michel Décaudin en fait le compte rendu dans *La crise des valeurs symbolistes* (1981). Le symbolisme est une communauté triomphante qui s'exprime dans des revues solides et ambitieuses, dont les années à cheval sur la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle constituent l'âge d'or². Parmi ces revues, *La Plume* paraît régulièrement depuis 1889, le *Mercur de France* et *L'Ermitage* depuis 1890, la *Revue Blanche* depuis 1891. Les artistes, qui forment une communauté indépendante à mesure que l'art s'affirme comme univers autonome, se définissent par opposition à l'utilitarisme bourgeois. Leur art se définit en excluant le monde positiviste, les sollicitations politiques ou sociales, les réalités matérielles, les conventions et les contraintes de la vie policée.

Dans la seconde moitié du XIX^e l'art devient tout à fait une morale, une métaphysique. Paul Valéry parle même d'une religion :

Jamais les puissances de l'art, la beauté, la force de la forme, la vertu de la poésie, n'ont été si près de devenir dans un certain nombre d'esprits la substance d'une vie intérieure qu'on peut bien appeler "mystique". [...]

Je le dis en connaissance de cause : nous avons eu, à l'époque, la sensation qu'une manière de religion eût pu naître, dont l'émotion poétique eût été l'essence³.

¹ *Monde*, p. 349.

² ANGLES, Auguste, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française, tome I : La formation du groupe et les années d'apprentissage (1890-1910)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978, p. 19.

³ VALÉRY, Paul, « Existence du symbolisme », *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957 (1939), p. 694. Cité par VERILHAC, Yoan, « Vie littéraire et mystification aux temps symbolistes », *Romantisme*, 2012/2 (n°156), p. 75-86.

L'insignifiance du réel

Qu'est-ce que le symbolisme ? « Peu de notions sont en apparence aussi confuses que celle de symbolisme¹ », écrit Michel Décaudin. Il est tout de même possible de trouver des caractéristiques stables.

Tout d'abord, les symbolistes sont surtout des poètes. Les romans naturalistes ne prétendent selon eux qu'à l'exactitude documentaire ; ils seraient par conséquent trop prosaïques, comme la photographie qui ôte à la représentation toute aura d'impalpabilité et tue l'imagination. Angelet explique pourquoi Mallarmé (que l'on définit rétrospectivement comme le poète symboliste par excellence), s'oppose au naturalisme :

Mallarmé reprochait au discours naturaliste de vouloir doubler le réel. Son culte de la « pureté absolue » le menait naturellement au refus d'un genre qui ne pouvait vivre que dans le concret, qui lui paraissait insignifiant².

Les disciples du poète partagent cette suspicion. La description des objets ou la peinture des mœurs leur paraissent dérisoires, ils laissent donc cette préoccupation aux romanciers. Le rôle du poète serait de déchiffrer le sens caché des apparences, conformément à l'idée de Schopenhauer selon laquelle « les objets réels ne sont presque toujours que des exemplaires très défectueux de l'idée qui s'y manifeste³ », d'où le nécessaire recours à l'imagination.

Un monde de rêve

Pour les symbolistes, la valeur d'une œuvre d'art se situe nettement moins dans le réalisme de la description que dans le rendu le plus fidèle de l'expérience subjective, car c'est par l'expérience intérieure que l'artiste décèlerait l'absolu au-delà des apparences, du fugace et de l'illusoire. Les symbolistes considèrent, en accord avec l'idée de « monde comme représentation » de Schopenhauer, que « tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait⁴ », selon l'expression de Rémy de Gourmont dans *Le Livre des Masques*. L'art, nécessairement idéaliste, s'intéresse alors aux « sujets de rêve et de légende », explique Décaudin. Les poètes et romanciers

¹ DECAUDIN, Michel, *op. cit.*, p. 15.

² ANGELET, Christian, *op. cit.*, p. 49.

³ *Monde*, p. 241.

⁴ DECAUDIN, Michel, *op. cit.*, p. 11.

donnent à leurs œuvres, souvent mythiques ou allégoriques, une signification plus lointaine, en s'inspirant d'idées philosophiques ou religieuses.

La Beauté est considérée par les symbolistes comme une réalité existant hors de l'expérience et des efforts qui sont faits pour la saisir. « C'est sur le fond de ce platonisme de la Beauté que se profile l'idée d'un monde secret », nous enseigne Umberto Eco¹ ; ce monde secret se révélerait dans le spectacle varié de la nature, et le poète se présenterait comme celui qui a le don de déchiffrer les analogies pour y accéder. Stuart Merrill l'explique ainsi dans *L'Ermitage* en 1893 :

Le Poète doit être celui qui rappelle aux hommes l'Idée éternelle de la Beauté dissimulée sous les formes transitoires de la Vie Imparfaité [...] et la seule poésie lyrique qui puisse à cette heure prévaloir est la Poésie symbolique qui est supérieure, par la force de l'idée inspiratrice, à la vaine réalité de la Vie, puisqu'elle n'emprunte à la Vie que ce qu'elle offre d'éternel : le Beau qui est le signe du Bien et du Vrai².

Ce qui rejoint les caractéristiques que Schopenhauer donne au génie, lequel « comprend la nature comme à demi-mot ; il exprime sur-le-champ d'une manière définitive ce qu'elle n'avait fait que balbutier³ ».

Jusqu'au refus de vivre

L'Idée de la Beauté, en tant que ce qui est mesuré et harmonieux, ne se manifeste dans le monde que sous l'apparence de formes désordonnées et contingentes. Vivre parmi ces formes chaotiques ne suffit donc pas : il faut s'élever pour saisir cette beauté idéale, et en quelque sorte tourner le dos au réel, ainsi que le revendique Mallarmé :

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie⁴

L'art prévaut sur la vie et devient un refuge dont il devient inutile de sortir. Mallarmé va jusqu'à déclarer (même si en tant qu'être social il n'a pas refusé de prendre sa place dans la société) que « le monde est fait pour aboutir à un beau livre⁵ ».

Cette rupture s'apparente au propos du livre III du *Monde comme Volonté et comme représentation* dans lequel est démontré comment l'individu s'élève, par la contemplation

¹ ECO, Umberto, *Histoire de la beauté*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher ; traductions du latin et du grec par François Rosso, Paris, Flammarion, 2004, chapitres II et III.

² MERRIL, Stuart, *L'Ermitage*, avril 1893. Cité par DECAUDIN, Michel, p. 22.

³ *Monde*, p. 286.

⁴ MALLARME, Stéphane, « Les Fenêtres », *Poésies*, Paris, La Revue indépendante, 1887.

⁵ HURET, Jules, « Symbolistes et Décadents », *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, 1891, p. 65.

désintéressée des œuvres de l'art, à l'état de sujet pur, libéré du vouloir-vivre. Mais cette libération, qui le coupe de lui-même, le coupe dans le même mouvement de ce qu'il a de vivant. Rompre avec les liens du temps, toucher l'éternité, c'est vaincre la mort, mais c'est aussi cesser de vivre. Cet état ne peut être prolongé ; il ne peut pas constituer le programme de toute une vie. A quoi bon vivre si l'on ne cesse de s'extraire de la vie ?

La fin du symbolisme

« Mais l'erreur et l'ennui troublaient leurs yeux voilés » : c'est ainsi qu'Adolphe Retté dépeint les symbolistes, dans l'épilogue de son ouvrage *Le Symbolisme : anecdotes et souvenirs*, paru en 1903¹, donc à une période considérée comme la queue du symbolisme. Il n'est pas le seul à leur reprocher l'obscurité de leur poésie, leur goût des brumes et des images évanescences.

Les tentations symbolistes représenteraient même un certain danger. Selon Firmin Roz dans son article « Deux Poètes devant la Vie » paru en 1892, cette école relie « les séductions d'un art d'extrémité et les exigences d'une pensée anxieuse » ; aussi, « l'art est vraiment pour eux une région étrangère, une sorte de paradis artificiel où les cœurs se plaisent à oublier le réel² ». Le débat se cristallise autour de Mallarmé, représentant d'une littérature qui se refuse à la vie et s'enferme en elle-même, une littérature qui, trouvant en elle-même sa propre fin, se condamne à l'impuissance et la stérilité.

En 1895, les écrivains provinciaux, en réaction contre cette abstraction, ce mysticisme et cet isolement dans une « tour d'ivoire », fondent le mouvement naturiste. Ce mouvement littéraire et artistique prône un retour à une sensibilité plus immédiate, glorifiant la vie et la nature dans leur quotidien et leur simplicité.

¹ Edité par la Librairie Léon Vanier (Paris). Cité DECAUDIN, Michel, *op. cit.*, p. 32.

² ROZ, Firmin, « Deux Poètes devant la Vie », *L'Ermitage*, 15 avril 1892.

B) Mythe nietzschéen et vitalisme

a. Nietzsche ou le « philosophe des confins »

Sa réception en Allemagne et en France

Friedrich Nietzsche est né en 1844 à Röcken, en Prusse, et mort en 1900 à Weimar, en Allemagne. Nous le classons aujourd'hui parmi les philosophes, mais Nietzsche n'a pas toujours été défini comme tel. D'abord tenu pour un « poète » ou un « visionnaire », notons qu'il n'a jamais été professeur de philosophie, mais, spécialiste de philologie classique et professeur de langues anciennes, il était défini et connu comme philologue. Louis Pinto dans *Les neveux de Zarathoustra* (1995) le présente comme un « philosophe des confins¹ », « en rupture avec ses pairs et comme Allemand et comme philosophe² ».

À cette époque, le système universitaire français se transforme et la société est de plus en plus structurée par l'opposition entre les disciplines universitaires spécialisées d'une part et les genres littéraires et artistiques libres d'autre part. Des débats opposent d'un côté : la raison, la science, l'intelligence, l'objectivité, l'impersonnel et l'abstrait, et de l'autre côté : la volonté, l'instinct, le génie, la vie, l'émotion et la joie, « et l'introduction de Nietzsche en France, qui avait tout pour confirmer de telles oppositions, ne pouvait apparaître que comme une nouvelle contribution à ces débats³. » En lisant Nietzsche, on participe à ce débat public et collectif. Pour les philosophes de plein titre – les philosophes universitaires –, Nietzsche est un philosophe « populaire » qui répond aux attentes éthiques et esthétiques du grand public. Presque totalement exclu de la philosophie universitaire entre 1890 et 1914⁴.

Il est introduit par des « profanes attirés par une philosophie d'un style inédit », des « aspirants écrivains qui, dans de petites revues d'avant-garde, exprimaient un double refus de la culture universitaire et de la littérature conformiste, qu'elle soit académique ou purement commerciale⁵ ». Ainsi, Nietzsche « procurait une légitimité à

¹ PINTO, Louis, *op. cit.*, p. 45.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 29-30.

⁴ *Ibid.*, p. 38-39.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

tous ceux qui, de plus en plus nombreux, avaient au moins en commun une relation répulsive au savoir philosophique dominant et l'aspiration à philosopher sans garantie institutionnelle¹. »

Il meurt en 1900 et on peut lire dans le supplément de 1900 de la *Revue de métaphysique et de morale* cette nécrologie élogieuse :

Dans toute l'Europe il avait trouvé des philosophes pour l'apprécier, des lettrés pour le goûter, des fanatiques pour l'exalter. C'est que, même par les côtés les plus scandaleux de sa doctrine, il était en sympathie avec certaines des plus profondes tendances intellectuelles de notre temps. [...] Il y avait développé [dans *Menschliches allzu Menschliches* et dans *Also sprach Zarathoustra*], avec la plus absolue rigueur logique, cette philosophie de l'illogique, cet irrationalisme, qui a été une des inspirations maîtresses du XIXe siècle².

Geneviève Bianquis, dans son ouvrage *Nietzsche en France : l'influence de Nietzsche sur la pensée française*, traite la question de l'accueil de Nietzsche par les Français et de son influence pour le moins difficile à dater. En 1893, « il n'est guère possible de parler d'influence, bien que les premiers articles sur Nietzsche apparaissent dans les revues françaises dès 1891 et 1892 », dit-elle. Mais elle ajoute que « les premiers articles sur Nietzsche apparaissent dans les revues françaises dès 1891 et 1892 » et que « la rencontre est flagrante³ [...] ». De plus Gide avoue lui-même dans sa sixième « Lettre à Angèle⁴ », consacrée au philosophe, que « l'influence de Nietzsche a précédé chez [les Français] l'apparition de son œuvre ». De plus, nous devons prendre en compte que, pour Gide, « tout grand créateur, tout grand affirmateur de Vie est forcément un Nietzsche⁵ ».

Il pourrait paraître anachronique de parler d'une influence directe de ce philosophe en 1895, puisque Gide affirme n'avoir pas eu connaissance de sa pensée avant 1898, affirmation qu'il faut cependant prendre avec prudence. Nous voyons par exemple qu'un article paru en 1892 dans *La Nouvelle Revue* témoigne d'une notoriété sans conteste : « Tout le monde, à l'heure qu'il est, sait qui est Frédéric Nietzsche⁶ » dit B. Jeannine en amorce de cet article. Bianquis admet « qu'une sorte de pré-nietzschéisme latent, fait d'apports divers, préparait bon nombre d'esprits à accueillir et

¹ *Ibid.*, p. 45.

² *Ibid.*, p. 43.

³ BIANQUIS, Geneviève, *Nietzsche en France : l'influence de Nietzsche sur la pensée française*, Paris, Alcan, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1929, p. 10.

⁴ GIDE, André, « Lettre à Angèle (VI) », in *L'Ermitage*, vol I, n°1, janvier 1899, p. 55-66. Les lettres prétendent être destinées à Angèle, l'amie du protagoniste de *Paludes*.

⁵ *Ibid.*

⁶ JEANNINE B., « Un moraliste à rebours », *La Nouvelle Revue* 76, 1892, p. 551-563.

à comprendre cette même doctrine¹ ». En outre, des « doctrines qui ne doivent rien à Nietzsche et auxquelles il ne doit rien, parce qu'elles vont spontanément dans son sens, ouvrent les esprits à son influence ».

A partir de 1890, les revues dont nous avons déjà parlé pour leur rôle dans le symbolisme servent la cause de Nietzsche. *L'Ermitage*, la *Revue Blanche*, le *Banquet* et le *Mercur de France*, notamment, diffusent en France la pensée du philosophe allemand et lui permettent un premier succès. Dans un autre ouvrage sur la question, intitulé aussi *Nietzsche en France*, Jacques Le Rider prend acte d'un « impressionnant bilan statistique du premier grand moment du nietzschéisme français² » : on peut effectivement compter, entre 1890-1910³, plus de 1110 références à Nietzsche en langue française (France et Belgique) dont 47 ouvrages qui lui sont consacrés, et plus de 600 articles et études. « Aucun phénomène de réception, dans le domaine allemand, ne peut se comparer à la vague nietzschéenne, assure Le Rider : même pas la vague schopenhauerienne, pourtant fort abondante ».

Le nietzschéisme : philosophie de la vie et de la santé

Que retiennent de Nietzsche ceux qui le lisent ? Pour Bianquis, les premiers admirateurs du philosophe « ont perçu son message comme un appel viril à l'énergie, à la conquête, comme un réveil de l'audace humaine sous un ciel nettoyé de mythes⁴. » Plusieurs articles le confirment.

En janvier 1892, *La Revue Blanche* publie un article pour présenter Nietzsche à ses lecteurs. Jean de Nethy, l'auteur, prend comme point de départ la méprise faite par le critique littéraire et écrivain symboliste Teodor de Wyzewa, qui n'a pas vu que Nietzsche avait horreur de la philosophie pessimiste nihiliste. Cet article s'attèle à démontrer que Nietzsche n'est pas le nihiliste qu'on croit. Quiconque a lu cet article pouvait connaître certaines idées nietzschéennes fondamentales, telles que : « Vivre, c'est le désir de la puissance ». L'extrait suivant la développe :

La vie n'étant en elle-même essentiellement qu'un empiètement, une tyrannie, une exploitation, une destruction de tout ce qui entrave la libre manifestation, le développement de l'individu, il n'est plus permis de considérer l'emploi de ces moyens comme un abus. Ce

¹ *Ibid.*, p. 6.

² LE RIDER, Jacques, *Nietzsche en France de la fin du XIXe siècle au temps présent*, Paris, PUF, 1999, p. 104.

³ Grâce à un travail d'analyse quantitative accompli par Laure Verbaere auquel fait référence Le Rider.

⁴ BIANQUIS, Geneviève, *op. cit.*, p. 12.

serait infirmer la vie en ses fonctions organiques mêmes. Par conséquent notre idée préconçue du bien et du mal devient un non-sens¹.

Tandis que cet autre extrait confirme le rejet du nihilisme :

L'ancien idéal a été remplacé par un idéal destructeur : l'abnégation, le dévouement, la pitié, cette éponge qui suce la moëlle de l'humanité, et enfin l'ascétisme qui appauvrit, pâlit, enlaidit la valeur des choses et fait du mot « terrestre » un terme de mépris chrétien, et d'où finalement a dû naître la grande lassitude, le dégoût de l'homme, le nihilisme : honte des temps modernes.

En avril 1892, un article paraît dans la revue *Le Banquet*, écrit par Daniel Halévy et Fernand Gregh. Les auteurs mentionnent Teodor de Wyzewa, et contestent son interprétation, en tenant quant à eux Nietzsche pour « le plus affirmatif des penseurs », « celui qui a eu le plus de confiance dans la vie », philosophe de la santé et de la joie :

La vie – voilà en effet le *mot* de la philosophie de Nietzsche. Loin d'être pessimiste, il est le philosophe de la confiance, de la santé, de la joie [...] Nietzsche est le fervent de la vie².

Nietzsche a commencé par être « le plus enragé des schopenhaueriens », rappellent-ils, puis il s'est affranchi pour s'élever à « l'optimisme le plus naturaliste ». Il hait les doctrines qui, sous prétexte de protéger l'individualité, l'anéantissent. Elles seraient des doctrines réservées aux « faibles » qui n'ont pas la vertu de vouloir vivre et qui inventent la vertu du renoncement à la vie. Les morales bouddhique, chrétienne et kantienne, fondues dans la morale de Schopenhauer, seraient pour Nietzsche trois morales de décadence qui nient la valeur de la vie. Il faudrait, à l'inverse, affirmer que la vie vaut en elle-même et la vivre aussi complète et riche que possible, dût-on pour cela préférer la méchanceté à la pitié. Halévy et Gregh donnent dans cet article un extrait de *Jenseits von Gut und Böse* traduit par leurs soins :

Des hommes ni assez élevés, ni assez durs pour oser manier l'humanité en artistes ; [...] ce sont de tels hommes qui, avec leur « Égal devant Dieu », ont jusqu'ici pesé sur la destinée de l'Europe, et ont enfin obtenu une race amoindrie, presque ridicule, quelque chose comme un troupeau d'animaux, quelque chose de doux, de maladif, de médiocre — l'Européen d'aujourd'hui.

En somme, Nietzsche sert d' « emblème à une série de ruptures éthiques et esthétiques avec les valeurs dominantes », écrit Pinto. Avec « sa belle philosophie du plein air, sa lumineuse glorification de la vie³ », il représente la lutte contre le

¹ NETHY, Jean de, « Nietzsche-Zarathustra », Revue Blanche, tome 2, n°7, avril 1892, p. 206-212.

² HALEVY, Daniel, GREGH, Fernand, « Frédéric Nietzsche », *Le Banquet*, 1892.

³ ALBERT, Henri, *Frédéric Nietzsche*, Paris, Bibliothèque internationale d'édition, 1903, p. 11, cité par Louis PINTO, *op. cit.*

symbolisme. « Au pessimisme, au conservatisme, au goût du morbide et de la souffrance, [les nietzschéens comme Albert ou Halévy] opposaient un certain optimisme associé aux idées de “vie” et de “santé” » écrit encore Pinto. « En Nietzsche, de jeunes prétendants en quête de ruptures subversives célébraient leur propre vitalité nécessaire à l’affirmation de soi². »

Pour Décaudin, ce philosophe est apparu comme l’annonciateur d’une « humanité supérieure, réconciliée avec elle-même et avec le monde dans une joie dionysiaque et créatrice, balayant également l’humilité chrétienne et l’égalitarisme démocratique dans l’épanouissement de l’être au-delà du bien et du mal³ ».

b. Le vitalisme : un retour au réel

L’année 1895 est une étape importante dans l’évolution des mouvements littéraires, constate Michel Décaudin. Un esprit nouveau commence à se manifester, qui oppose la vie et la simplicité aux valeurs symbolistes. Des polémiques éclatent et de nouveaux groupes se définissent, selon Décaudin, en opposition avec ces valeurs. Quel mouvement est porté par ces nouveaux groupes ? On a vu que le mot « vie » revenait à de nombreuses reprises dans les articles sur Nietzsche dans les années 1890. C’est un mot à la mode, comme si le symbolisme avait imposé un enfermement, une pénombre et une frilosité morbides dont il fallait sortir. Le nouvel esprit de 1900 s’appelle donc le « vitalisme ». Les poètes demandent au réel un secret que la génération symboliste avait cherché dans le rêve et l’idée. Pour en citer deux, Fernand Gregh dit : « Nous sommes plongés dans la vie, il faut la comprendre et la vivre », tandis que le poète et écrivain Jules Romains affirme dans *La Nouvelle Revue française* que ce qui fait l’unité de la nouvelle génération c’est d’« aimer le réel en profondeur » et de pratiquer une « poésie immédiate⁴ », c’est-à-dire plus limpide, avec des images moins ambitieuses. Si « l’influence de Nietzsche a souvent été invoquée à l’appui de cette exaltation nouvelle de la vie et de la joie », il serait plus correct de parler d’une « influence du mythe nietzschéen⁵ », dit Décaudin.

¹ PINTO, Louis, *op. cit.*, p. 46-47

² *Ibid.*, p. 47.

³ DECAUDIN, Michel, *op. cit.*, p. 46.

⁴ Cité par DECAUDIN, Michel, *op. cit.*

⁵ *Ibid.*, p. 46.

Bien que Décaudin s'intéresse avant tout à la poésie, notons que la période qu'il a choisi d'étudier commence en 1895, année de parution de *Paludes*. De ce fait, dire que les vingt années de 1895 à 1914 contiennent en germe les débats et évolutions qui seront ceux du XX^e siècle, cela place *Paludes* exactement à l'entrée d'une période cruciale.

C) Gide, un vrai schopenhauerien – enfin ! – qui devient nietzschéen – déjà ?

« Le symbolisme a l'air d'une crise d'adolescence¹ », écrit Dantzig dans son dictionnaire de la littérature française, paru en 2005. Il est intéressant de voir que Gide, justement, est adolescent dans les années 1880, et que son évolution naturelle suivra celle de la littérature sans pour autant être une imitation contrainte (il n'affecte pas de changer, le changement se produit en lui en même temps qu'il prend de l'âge et gagne de l'expérience). Avec les *Nourritures terrestres*, Gide témoigne, pour Décaudin, « d'un lyrisme reconquis dans l'acceptation – bien plus, dans la volonté – de la vie et dans le dépassement des formules et des écoles par la vertu de la sincérité². » L'évolution de Gide est donc lucide, profonde et révélatrice, écrit encore Décaudin. Yvonne Davet observe également le caractère authentique et naturel de cette transition dans la vie de l'auteur :

Il ne chercha pas, comme certains « novateurs » naturalistes, à fabriquer de toutes pièces et de propos délibéré une nouvelle esthétique. La littérature ne se surajoutant pas à sa vie comme une carrière à mener, mais en étant l'intime accomplissement, il fit évoluer la littérature en évoluant lui-même, prit conscience de l'impasse où celle-ci se fourvoyait en même temps qu'il tâtonnait vers le plein et harmonieux exercice et emploi de toutes ses forces³.

Dans le cours de cette transition naturelle on repère deux grandes figures : Schopenhauer et Nietzsche. Voyons comment Gide commence par être l'élève de Schopenhauer avant d'être « nietzschéen ».

¹ DANTZIG, Charles, *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 1008.

² DECAUDIN, Michel, *op. cit.*, p. 53.

³ DAVET, Yvonne, *op. cit.*, p. 21.

a. Gide, symboliste et lecteur de Schopenhauer

Dès son adolescence, André Gide est caractérisé une sensibilité assez inhabituelle pour que lui-même s'en étonne, marquée par un « sentiment de perte du réel¹ ». Il l'explique dans son journal :

je crois que cela vient plutôt d'un certain sens de la réalité, qui me manque. Je puis être extrêmement sensible au monde extérieur, mais je ne parviens jamais parfaitement à y croire².

A dix-huit ans, il assiste à un accident et s'étonne de ne l'avoir sous les yeux que comme s'il s'agissait d'un « spectacle en dehors de la réalité³ ». Il dit qu'il ne parvient pas à prendre certaines situations risquées « au sérieux ». Assez tôt, il trouve un écho à ce sentiment dans la philosophie : « Quand je lus *le Monde comme Représentation* de Schopenhauer, je pensai aussitôt : c'est donc ça ! », raconte-t-il au même endroit dans son journal. Schopenhauer emploie en effet les mêmes termes de « spectacle » quand il parle du génie :

Tout homme de génie est déjà un grand enfant par là même qu'il regarde le monde comme une chose étrangère, comme un spectacle, c'est-à-dire avec un intérêt purement objectif. Aussi n'a-t-il pas plus que l'enfant cette gravité sèche des hommes du commun, qui, incapables de sentir d'autre intérêt que le leur propre, ne voient jamais dans les choses que des motifs pour leurs actions⁴.

Schopenhauer tient pour génial celui qui ne voit pas le monde en fonction de sa subjectivité seule, donc de ce qui lui est utile. On ne s'étonne pas que Gide ait été si vivement séduit.

Grisé par cette lecture, il écrit son premier livre, *Les Cahiers d'André Walter*, parus en 1891, qui illustrent les théories idéalistes du *Monde comme Volonté et comme représentation*. Cette façon de voir les « vérités » derrière les « phénomènes » est un indice de cette inspiration :

La variété des phénomènes n'est qu'apparente ; leur succession dans le temps et l'espace n'existe que pour notre raison. Au-delà de leur multiplicité transitoire paraissent les vérités qui, par eux, s'expliquent et se développent. Nous-mêmes, quand nous ne sommes pas seulement spectateurs, devenons d'involontaires acteurs d'une pièce dont nous ne savons pas le sens. Nous ignorons la seconde signification de nos actes ; leur portée dans l'immatériel nous échappe : ils ne s'arrêtent pas où nous croyons⁵

¹ ANGELET, Christian, *op. cit.*, p. 8.

² Le 20 décembre 1924. GIDE, André, *Journal*, I, 1889-1939, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 799-800.

³ *Ibid.*

⁴ *Monde*, p. 1126.

⁵ GIDE, André, *Cahiers d'André Walter*, Paris, Gallimard, 1952, p. 132.

Les termes employés par Gide dans ce paragraphe ne sont pas loin de ceux que l'on trouve dans l'ouvrage de Schopenhauer :

ce qui se montre à lui, à la place de la chose en soi, c'est le phénomène seul [...]. Et avec cette intelligence ainsi bornée, il ne voit pas l'essence des choses, qui est une ; il en voit les apparences, il les voit distinctes, divisées, innombrables, prodigieusement variées, opposées même¹.

Ces idées philosophiques vont de pair avec une sensibilité symboliste. Gide commence sa carrière d'écrivain en disciple de Mallarmé. En 1891 paraît, après les *Cahiers*, le *Traité du Narcisse*, qui raconte l'histoire d'un personnage absorbé dans la contemplation des symboles inaccessibles. On peut donc dire que dans un premier temps, Gide a manifesté une sensibilité symboliste caractérisée par le repli dans un monde consacré à l'étude et à l'art. « Je ne sors plus de ma tour de rêve », écrit Gide à Paul Valéry le 23 juin 1891 depuis Paris². Quand Paul Valéry envoie à Gide une lettre qui montre son goût pour le repli hors de la vie (« Cependant il faut bien VIVRE ! – Je n'en vois pas la nécessité »), Gide répond : « Vous avez raison, Paul-Ambroise, il faudrait partir de ce point que Vivre, après tout, n'est pas bien nécessaire³. »

Plus tard, dans son autobiographie *Si le grain ne meurt*, il raconte la découverte qu'il fit dans sa jeunesse avec Schopenhauer : « Je pénétrai dans son *Monde comme représentation et comme volonté* avec un ravissement indicible⁴ ». Une autre phrase souligne l'importance qu'eut cette œuvre dans son éducation : « Mon initiation philosophique, c'est à Schopenhauer, et à lui seul, que je la dois⁵ ». Il reconnaît aussi sa sympathie pour la pensée des écrivains du mouvement symboliste, en même temps qu'il fait le lien entre ses partis pris et le philosophe allemand :

Soutenu par Schopenhauer, à qui je ne comprenais pas que certains pussent préférer Hegel, je tenais pour « contingence » (c'est le mot dont on se servait) tout ce qui n'était pas « absolu », toute la prismaticité diversifiée de la vie. Pour chacun de mes compagnons, il en allait à peu près de même ; et l'erreur n'était pas de chercher à dégager quelque beauté et quelque vérité d'ordre général de l'inextricable fouillis que présentait alors le « réalisme », mais bien, par parti pris, de tourner le dos à la réalité⁶.

Or la « contingence » est le prochain terme clé de Gide, et que l'on trouve en sous-titre de *Paludes* : « Traité de la contingence ».

¹ *Monde*, p. 443.

² GIDE, André, VALÉRY, Paul, *Correspondance : 1890-1942*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2009, p. 129.

³ Cité par DECAUDIN, *op. cit.*, p. 20.

⁴ GIDE, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, « Folio », 1955, p. 241.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 263-264.

b. De la parodie du symbolisme à son rejet total

« Voilà assez longtemps qu'on nous "enschopenhauerde" » s'exclamait Jean Lorrain dans *L'Événement* du 20 septembre 1888. Cette phrase ressemble drôlement au vers : « Voilà assez longtemps que nous sommes enfermés » des *Poésies d'André Walter* de Gide, parues en 1892, et si la ressemblance est involontaire, toutefois ces deux formules sont sémantiquement proches. Il faut comprendre que les heures passées à étudier Schopenhauer conduisent à l'oubli du monde réel. « Je fus sauvé par gourmandise¹ » écrit Gide dans *Si le grain ne meurt*, dans l'idée qu'il était malsain de refuser ainsi de vivre. C'est aussi ce que l'on pense autour de lui à l'époque, et ce changement d'atmosphère est aujourd'hui qualifié de « pré-nietzschéen », puisque c'est Nietzsche qui a formulé les attentes de ses contemporains dans les termes les plus éclatants, et a présenté ceux-ci au sein d'une philosophie monumentale, mais ce climat « pré-nietzschéen » était avant tout une réaction contre un modèle de pensée valétudinaire dont le renversement était nécessaire.

On peut dire, en un sens, que Gide a été naturiste. Il assure à Saint-Georges de Bouhélier, le fondateur du naturisme (qui lance en mai 1894 la revue *Le Rêve et l'Idée*, rebaptisée, fin 1895 : *Documents sur le naturisme*, puis, en mars 1897 : *La Revue naturiste*), qu'il est son « coreligionnaire² ». Mais Gide se démarque dans cette période de l'histoire littéraire : il est parmi les premiers à se libérer du carcan que formaient les disciples de Mallarmé, à avoir voulu « résigner les théories de l'école » que ceux-ci formaient, pour « reprendre pied dans le réel » ; il ne pense plus que la réalité soit une « contingence accidentelle » et ne veut plus en « échapper l'œuvre d'art³ ». Le sous-titre choisi pour *Paludes*, « Traité de la contingence », manifeste en lui-même un reniement de ses anciennes théories. Le sous-titre du *Traité du Narcisse* était en effet : « Théorie du symbole », ce qui place, d'un côté, le symbole, donc l'idée immuable et suprasensible atteinte par le signe, et de l'autre, son contraire, ce qui est contingent, hasardeux : tout ce qui est terrestre et ne dépend d'aucune nécessité.

En 1893, entre *Le Traité du Narcisse* (1891) et *Paludes* (1895), Gide avec *Le Voyage d'Urien* considère déjà avec ironie les ambitions du symbolisme. *Le Voyage d'Urien* est

¹ *Ibid.*

² Voir DECAUDIN, *op. cit.*, p. 64.

³ Termes tirés de la lettre à Jacques Doucet de janvier 1918, cité par DAVET, Yvonne, *Autour des Nourritures terrestres*, *op.cit.*, p. 21.

l'histoire d'une quête spirituelle qui s'achève dans l'ennui et de ce fait tourne l'idéalisme des personnages en dérision. Mais c'est avec *Paludes* que la rupture est la plus nette. Le poète et critique André Fontainas, qui date de *Paludes* l'évolution de Gide, écrit à celui-ci : « Vous avez su, ce fut votre extraordinaire et si originalement ironique *Paludes*, vous apercevoir que le monde où vous viviez était artificiel et vain¹ [...] ». En ce sens, dans la préface de l'édition de 1927 des *Nourritures terrestres*, qui furent conçues à peu près dans les mêmes années que *Paludes*, Gide explique : « J'écrivais ce livre à un moment où la littérature sentait furieusement le factice et le renfermé². » Camille Mauclair, un des premiers à avoir vraiment aimé *Paludes* malgré son côté obscur, confie à Gide :

Enfin j'aime *Paludes* parce que l'on sent que tu en as vraiment assez, et que tu as besoin d'air, et je vois ces jours-ci tous nos camarades que ça effare, et moi aussi j'en ai assez et ils m'ennuient et je voudrais m'en aller. Ton livre est exquis et enseignant, comme une inconvenance, et il n'y a rien qui me fasse plus de plaisir secret, tant j'en ai assez de remplacer le besoin de vivre par la politesse³ !

La sotie de 1895 est la manifestation d'un changement irréversible dans la mentalité de Gide. Dans son *Journal*, on voit que dans les quelques années qui précèdent l'écriture de *Paludes*, Gide remet en question ses idées du bien et de mal. Il s'éloigne de ses premiers principes ; il dit même éprouver un « dégoût inexprimable⁴ » pour les précédentes pages de ce *Journal* lorsqu'il les relit. « Je n'y trouve plus que de l'orgueil », écrit-il. A partir de 1893, il est séduit par une nouvelle morale, que l'on peut mettre en parallèle avec l'optimisme nietzschéen :

Ne plus lire de livres d'ascètes. Trouver son exaltation autre part ; admirer cette joie difficile de l'équilibre, de la plénitude de vie. Que chaque chose donne toute la vie possible en elle. C'est un devoir que de se faire heureux⁵.

Il ne faut pas ignorer la maladie qui l'a touché, deux ans avant que *Paludes* soit publié. La convalescence a été pour lui ce que Baudelaire en disait en 1863 dans *Le Peintre de la vie moderne* : un retour vers l'enfance. Deux citations nous intéressent, qui s'appliquent sans aucun doute à ce que vécut Gide (et Nietzsche) : « Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence », et : « le génie n'est que l'enfance

¹ Lettre écrite après les *Nourritures terrestres*. Cité par DECAUDIN, Michel, *op. cit.*, p. 52.

² GIDE, André, *Les Nourritures terrestres*, *op. cit.*, p. 11.

³ Lettre citée par DECAUDIN, Michel, *op. cit.*, p. 52.

⁴ GIDE, André, *Journal*, I, 1887-1925, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 168. Cette dernière édition du premier tome du journal d'André Gide sera désormais abrégée : « *Journal* ».

⁵ *Ibid*, p. 160.

retrouvée à volonté¹ ». *Paludes* a été écrit après cette période douloureuse : on peut dire qu'il est né de la souffrance et de la maladie. Il est important aussi de mentionner qu'en octobre 1893, Gide part en voyage vers la méditerranée, notamment en Algérie, et que ce voyage a été pour lui, selon Décaudin, « une nouvelle naissance, un épanouissement physique et sensuel dans un pays qui semble paradisiaque, une ivresse du cœur et de l'esprit² [...] ». Dans *Les Nourritures terrestres*, un passage décrit l'état qu'il était en train de vivre à ce moment de sa vie :

Comme les chrysalides et les nymphes, je dormais ; je laissais se former en moi le nouvel être, que je serais, qui ne me ressemblait déjà plus [...] Et mon cerveau se comparait aux ciels d'orage, de nuages pesants encombré, où l'on respire à peine, où tout attend l'éclair pour déchirer ces outres fuligineuses, pleines d'humeur et cachant le ciel³.

Au printemps de 1894, à son retour d'Afrique, il se sentait « ressuscité », d'une part, donc, comme peut l'être un malade qui a repris des forces, d'autre part parce que l'ivresse de sa guérison a eu lieu dans un pays qui a exercé sur lui une forte impression. « Je ne me sentais plus le même », écrit Gide en racontant son retour en France, « j'avais à dire des choses nouvelles, et je ne pouvais plus leur parler⁴ [...] ». Il se demande encore : « Comment avais-je pu respirer jusqu'alors dans cette atmosphère étouffée des salons et des cénacles, où l'agitation de chacun remuait un parfum de mort ? ». Après un passage par Paris, le convalescent séjourne en Suisse, pays calme qui l'accable mais où, en tout cas, l'inspiration ne fait pas défaut, car c'est principalement là, à La Brévine, qu'il écrit *Paludes*. L'envie d'ailleurs que manifeste constamment le personnage de ce livre pourrait donc être interprétée à partir de l'obsession de Algérie ; et en effet, dans la postface de la deuxième édition de *Paludes*, Gide dit que pendant ses voyages « il a pu [...] bannir pour un long temps les livres, soulever les rideaux, ouvrir, briser les vitres dépolies, tout ce qui s'épaissit entre nous et l'Autre, tout ce qui ternit la nature⁵ ». Penser à la vie parisienne, depuis Biskra où il séjourne de janvier à avril 1894, c'était pour lui songer à « cette agitation sur place⁶ », « à cette myopie des fenêtres », « à cette interception du soleil ». Le protagoniste de *Paludes* et l'auteur ont ainsi ce point commun

¹ BAUDELAIRE, Charles, *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, tome III, *L'Art romantique*, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 62.

² DECAUDIN, *op. cit.*, p. 52.

³ *Les Nourritures terrestres, op. cit.*, p. 25-26.

⁴ *Si le grain ne meurt, op. cit.*, p. 319.

⁵ GIDE, André, « Postface pour la deuxième édition de *Paludes* et pour annoncer *Les Nourritures terrestres* », paru dans le *Mercur de France*, 1897, cité par Jean-Pierre Bertrand dans *Paludes d'André Gide, op. cit.*, p. 171.

⁶ *Ibid.*, p. 172.

d'être attirés par un ailleurs géographique. De La Brévine, fin novembre 1894, André Gide écrit à son ami Pierre Louÿs :

Il faut te dire aussi que jusqu'à la semaine passée, l'exaspération contre ce pays avait crû jusqu'à la furibonderie ; je n'en pouvais dormir à force de rêver aux palmes ; et dès que cessait mon attention, je me resurprenais à me parler arabe. J'ai pensé devenir enragé¹.

Mais il écrit toujours. « De *Paludes* plus qu'un chapitre à faire ; j'en ai vieilli² » écrit-il en novembre 1894 à Eugène Rouart, le dédicataire de *Paludes*. Après cette épreuve douloureuse, que fait-il ? Une fois le livre publié, comme prévu, il retourne en Algérie et écrit à Paul-Albert Laurens : « Je suis à Biskra et l'enchantement continue [...] Il me semble que j'y plane et que j'y nage³ ». Et ensuite ? En janvier 1896, un extrait des *Nourritures terrestres*, « Ménélaque », est publié en tête du sommaire de *L'Ermitage*. Il commence ainsi :

Devant Tityre, Alcide et quelques autres, assemblés, Ménélaque parle : « A dix-huit ans, quand j'eus fini mes premières études, l'esprit las de travail, [...] »

et finit par :

Mon bonheur est fait de ferveur [...] A travers indistinctement toute chose j'ai éperdument adoré...

Et voici ce qu'en dit Edmond Jaloux :

Je l'ai lu dans une de ces époques confuses et troubles où l'on s'enlise dans la tristesse [...] Au milieu de cette torpeur, *Ménélaque* a éclaté comme l'orage qui dissout les nuées fuligineuses du ciel et fait revenir la sérénité⁴.

Ainsi nous pouvons dire que si les *Nourritures terrestres* ont l'effet d'une averse qui nettoie un ciel noir comme la suie, le sujet de *Paludes* est de représenter ce ciel dans toute son horreur, afin de mieux pouvoir, ensuite, en crever les nuages. C'est ainsi que Léon Blum se demande en 1897 ce que sera l'œuvre future de l'auteur de *Paludes* et prédit qu'« on y trouvera la vie, la nature, de l'air libre et du soleil⁵ ».

¹ Correspondance à trois voix : Gide, Pierre Louÿs et Paul Valéry. p. 758. Voir aussi *Si le grain ne meurt*, *op. cit.*, à propos de son séjour à La Brévine : « Ici, rien ne me distrairait du travail et, malgré l'exaspération que me causait la Suisse, je sus m'y cramponner aussi longtemps qu'il fallut pour terminer *Paludes* ; avec l'idée fixe de regagner l'Algérie sitôt après », p. 323.

² *Si le grain ne meurt*, *op. cit.*, p. 750

³ Lettre de 1895. GIDE, André et LAURENS, Paul-Albert, *Gide & Laurens : correspondance 1891-1934*, édition établie par Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, p. 118-119.

⁴ Lettre du 26 mai 1897, cité par DECAUDIN, *op. cit.*, p. 74.

⁵ BLUM, art. cit.

c. La question de la rencontre entre Gide et Nietzsche

Dès les années 1890, la notoriété de Nietzsche gagne la France. Henri Albert traduit quelques extraits tandis que quelques revues intellectuelles se penchent sur cet auteur. Notamment, six extraits d'*Ainsi parlait Zarathoustra* paraissent dans *La Société Nouvelle* le 1er avril 1892¹. Pourtant, Gide s'exprime en ces termes dans la préface qu'il a donnée à la traduction allemande des *Nourritures terrestres* :

Ceux qui reconnaissent (ils sont nombreux) l'influence du Zarathoustra dans mes *Nourritures terrestres* anticipent un peu. Ce livre, écrit en 1895, parut partiellement en revue en 1896, puis en volume en 1897, alors que je ne connaissais Nietzsche même pas de nom².

Cependant, Gide reconnaît que les Français attendaient Nietzsche avant de le connaître. Voici comment il l'explique, lorsqu'il se défend d'avoir été influencé avant l'écriture de *L'Immoraliste*, paru en 1902 :

Quant à la question même de l'influence de Nietzsche, vous avez évidemment raison ; le simple rapprochement des dates est probant. Si défaillante que puisse être ma mémoire, il m'est impossible de prétendre que je ne connaissais pas Nietzsche (fût-ce de façon très imparfaite) beaucoup plus tôt qu'il ne m'a paru par la suite. Mon illusion vient de ceci que le sujet m'avait été fourni par la vie même et, donc, habitait en moi bien avant la rencontre avec Nietzsche, bien avant que je n'aie commencé de donner forme à l'angoisse... Ma phrase : « depuis si longtemps nous l'attendions ! » (écrite en novembre 98), donne le change, très fâcheusement ; le reste de l'article l'explique (j'allais dire : l'explicite !) : ce n'est pas seulement, ce n'est pas tant, de la traduction de Nietzsche qu'il s'agit ici, que de Nietzsche lui-même ; il répondait à un *besoin*, ce même besoin qui me poussait à écrire *L'Immoraliste* ; ce besoin de lui avait précédé la rencontre³ [...]

Daniel Simond confirme que Gide et Nietzsche se ressemblent, et qu'ainsi leurs thèmes pouvaient se ressembler, qu'ils se connussent ou non :

Gide, représentant d'une génération immédiatement consécutive à celle dont fit partie Nietzsche, a, avec des dosages sans doute inégaux, la même composition intellectuelle que lui⁴.

Ils ont en commun, notamment, d'avoir souffert d'une éducation protestante dont il leur a été pénible de se débarrasser. Simond ajoute :

Aussi bien l'un que l'autre, cependant, nous les voyons, Nietzsche et André Gide, entraînés et compromis par une égale soif d'authenticité, leur haine des psychologies et des idées toutes faites, leur méfiance à l'égard de tout ce qui se prévaut d'imaginaires au-delà, leur gourmandise devant la vie. Une égale curiosité, un égal désir d'intégrer, vers l'expérience les attire. Tous deux, à la tranquillité contemplative, ont préféré un dynamisme jamais las, une existence pathétique, une vie dangereuse qui ne souhaite d'autre repos que celui de la mort.

¹ W.P. « Ainsi parla Zarathoustra », in *Société Nouvelle* 1, avril 1892, p. 390-401.

² SIMOND, Daniel, « Notes sur Nietzsche et Gide » dans *Antipolitique*, Lausanne, Bibliothèque des Trois Collines, 1941, p. 122.

³ *Ibid.*, p. 132.

⁴ *Ibid.*, p. 128.

Jacques Le Rider tient André Gide pour l'un des « représentants les plus remarquables » du « premier moment de la réception française » de Nietzsche¹. Gide écrit des chroniques nommées « lettres à Angèle » de 1898 à 1899. Celle consacrée au philosophe est la plus longue, et à propos de cette lettre Le Rider dit que « malgré ses limites indéniables, son subjectivisme même, [elle] peut être considérée comme une date dans la réception de Nietzsche en France². » En effet, pour reprendre les mots de Pinto, loin d'être tenue pour une fin en elle-même, le caractère destructeur des écrits de Nietzsche est pour Gide une « manifestation de la vie surabondante³ ». Cet extrait de l'article illustre bien ce point :

Oui, Nietzsche démolit ; il sape, mais ce n'est point en découragé, c'est en féroce ; c'est noblement, glorieusement, surhumainement, comme un conquérant neuf violente des choses vieilles. La ferveur qu'il y met, il la redonne à d'autres pour construire. L'horreur du repos, du confort, de tout ce qui propose à la vie une diminution, un engourdissement, un sommeil, c'est là ce qui lui fait crever murailles et voûtes. On ne produit qu'à condition d'être riche en antagonismes, dit-il ; on ne reste jeune qu'à condition que l'âme ne se détendre pas, n'aspire pas au repos. Il sape les œuvres fatiguées et n'en forme pas de nouvelles, lui – mais il fait plus : il forme des ouvriers. Il démolit pour exiger plus d'eux – les accule⁴.

Gide a donc vu que Nietzsche était exigeant envers ses lecteurs, et il s'insurge contre ceux qui croient avoir affaire à un pessimiste, voire un nihiliste :

Certaines de vos amies, chrétiennes il est vrai, ont pu à travers lui se représenter Nietzsche comme « quelqu'un d'excessivement triste ». Et c'est vraiment contrariant, vous l'avouerez, cherchant la joie jusque dans la folie et la glorifiant à travers toutes les souffrances, martyr vraiment dans le sens plein du mot, d'arriver aux yeux de certains à représenter « Quelqu'un d'excessivement triste ».

Que Gide ait au contraire perçu son potentiel de gaieté, c'est ce qu'illustre ce passage qui souligne que chaque page de Nietzsche est « saturée d'une énergie créatrice » :

d'indistinctes nouveautés s'y agitent ; il prévoit, il pressent, il appelle – et il rit. – Œuvre admirable ? non – mais préface d'œuvres admirables⁵.

Si, pour Gide, Nietzsche est affirmateur, l'inverse est également vrai selon lui : « tout grand créateur, tout grand affirmateur de Vie est forcément un Nietzscheen ».

Gide s'éloignera donc de Schopenhauer pour affirmer la vie. Lorsqu'on lit *Paludes*, en revanche, ce sont tout d'abord les lamentations d'un narrateur splénétique

¹ LE RIDER, Jacques, *Nietzsche en France de la fin du XIXe siècle au temps présent*, *op. cit.*, 4^e de couverture.

² *Ibid.*, p. 176.

³ PINTO, Louis, *op. cit.*, p. 48

⁴ GIDE, André, « Lettre à Angèle (VI) », art. cit.

⁵ *Ibid.*

qui nous frappent, et il est donc nettement plus facile de faire le lien avec Schopenhauer, philosophe du malheur qui ne voit dans l'existence individuelle que souffrances et absurdités, qu'avec Nietzsche, philosophe de la joie. Nous commencerons donc par dégager les thèses schopenhaueriennes de ce « Traité de la contingence ».

II – La doctrine schopenhauerienne dans *Paludes*

Le jeune Gide a fini de lire en 1891 *Le Monde comme Volonté et comme représentation* de Schopenhauer. *Paludes*, écrit entre 1894 et 1895, est imprégné des thèmes qui y sont traités.

A) Le monde comme Volonté absurde

La genèse de *Paludes* a lieu dans des conditions particulières qui n'excluent pas une certaine dépression nerveuse. Le 10 juin 1891, le jeune Gide âgé de vingt-et-un ans écrit dans son journal : « le spleen est venu¹ », « on souffre terriblement ». En 1894, il aurait même songé au suicide : « Un tel état d'*estrangement* (dont je souffrais surtout auprès des miens) m'eût fort bien conduit au suicide, n'était l'échappement que je trouvais à le décrire ironiquement dans *Paludes*² », ce qui montre que l'écrivain aurait un caractère susceptible d'être atteint de cette maladie psychologique qu'aujourd'hui nous appelons « dépression » et qui déjà en 1859 faisait l'objet du livre *Du Nervosisme* du docteur Téléphe P. Desmartis (un livre analysant les « affections du système émotif », les « maladies dites de langueur³ »). Cette dépression est décrite dans *Paludes*, soutenue par des idées d'ordre général sur l'existence que l'on retrouve dans le *Monde comme Volonté et comme représentation* de Schopenhauer. Gide mobilise également des images semblables à celles qu'utilise le philosophe, qui serait lui-même passé par des épisodes dépressifs⁴. La mélancolie constitue le sujet fondamental de *Paludes*. Son protagoniste ne veut rien d'autre que changer d'existence, sentant celle-ci peser d'un poids trop lourd, mais son mal est sans remède. *Paludes* peut être lu comme le témoignage d'un jeune homme splénétique qui confesse que « l'émotion que [lui] donna [s]a vie » consiste en cette triade : « ennui, vanité, monotonie ». Léon Blum l'avait compris quand il écrit : « je suis sûr que M. Gide a vécu *Paludes* ».

Cette impression de vanité du monde s'observe et s'analyse aussi bien par la philosophie que par la littérature : *Paludes* en l'occurrence est une démonstration

¹ *Journal*, p. 19.

² *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 319. Il décrit son état au printemps 1894.

³ DESMARTIS, Téléphe P., *Du Nervosisme*, Bordeaux, 1859, p. 5.

⁴ Voir SAFRANSKI, Rüdiger, *Schopenhauer et les années folles de la philosophie*, PUF, 1990.

littéraire de ce que *Le Monde comme Volonté et comme représentation* démontre dans le domaine de la philosophie.

a. La condition humaine est tragique : l'insuffisance du présent

Le récit de *Paludes* est déconcertant pour son lecteur car, à l'instar de l'œuvre de Schopenhauer, tout ce que dit le protagoniste, à ses interlocuteurs ou à lui-même, vise à démontrer l'absurdité de l'existence. Dans son œuvre, Schopenhauer ne dit pas que l'existence est « absurde » – pour lui, seul des manières de pensée peuvent l'être – mais s'il n'emploie pas cet adjectif pour qualifier le monde, nous pouvons quand même dire qu'il pense qu'il l'est, dans la mesure où il a eu l'intuition de son absence de cause et de finalité. Clément Rosset dit ainsi que Schopenhauer est un « philosophe de l'absurde » en ceci que c'est lui « qui, le premier, construit une philosophie dont le sentiment de l'absurde fût le fondement unique¹ ».

Lorsque la conscience atteint ce raisonnement, le fait de vivre en lui-même est une situation oppressante. Voilà le mal dont souffre le personnage principal de *Paludes*, qui, tout au long du récit, se débat contre un sentiment d'enfermement sans remède. Par diverses images évoquant l'exiguïté, la répétition ou la fadeur, le récit tend à donner au lecteur ce sentiment d'absurdité, jusqu'à l'insoutenable.

Angustus

Pour décrire son mal à son amie Angèle, le narrateur lui dit qu'il ressent « l'angoisse d'un poitrinaire dans une chambre trop petite² ».

Il souffre d'être enfermé, mais il serait aussi vrai de dire que ce personnage est le parangon de l'angoissé qui se sent enfermé *parce qu'il* souffre d'un mal interne, d'un sentiment qui préexisterait à la réalité physique et ferait paraître celle-ci déformée. En effet si l'on regarde le mot « angoisse », qui vient du latin *angustia* : « resserrement », et d'*angustus* : « étroit », lequel vient d'*ango*, « serrer », on comprend que voir les murs se rapprocher est une *conséquence* de l'émotion qui s'est emparée de lui en premier lieu, du simple fait d'exister. Le récit est ponctué de moments où s'exprime cette angoisse, que

¹ ROSSET, Clément, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, Paris, PUF, 1967, p. 48.

² *Paludes*, p. 138.

nous allons répertorier afin de voir comment *Paludes* entre en correspondance avec les thèses pessimistes de Schopenhauer.

Tout d'abord, la récurrence de l'adjectif « petit » insiste sur l'impression d'exiguïté que ressent le protagoniste. « Petit » est en effet employé pour qualifier ce qui l'entourne dans ces nombreuses expressions que nous listons : « petit secrétaire¹ », « Ils auront rempli leur place. – Je crois bien ! ils l'ont prise aussi petite qu'eux². », « elle préparait de petits écrans³ », « une petite averse », « de petits simulacres anodins », « une robe à petits carreaux⁴ », « combien est petit le cercle de votre manège⁵ », « Le salon d'Angèle est beaucoup trop petit pour ces soirées⁶ », le ventilateur est « beaucoup trop petit⁷ », « l'on n'a près de vous rien que de petites pensées⁸ », « ce petit repas⁹ ». Quant au « petit voyage » qui sera un échec précisément parce qu'il n'était pas prévu assez long, il revient cinq fois dans le texte¹⁰.

Ce sentiment atteint son paroxysme vers la fin du livre, lorsque le protagoniste confie à Angèle avoir cet étrange réflexe :

Que de fois, que de fois j'ai fait ce geste, comme en un cauchemar affreux où j'imaginai le ciel de mon lit détaché, tomber, m'envelopper, peser sur ma poitrine – et presque debout, lorsque je me réveillais – pour repousser de moi, à bras tendus, quelques parois invisibles – ce geste d'écarter quelqu'un dont je sentais trop près de moi l'impure haleine – de retenir à bras tendus des murs qui toujours se rapprochent, ou dont au-dessus de nos têtes ; ce geste aussi, de rejeter des vêtements trop lourds, des manteaux, de dessus nos épaules¹¹.

Les images de cet extrait correspondent à celles que l'on trouve dans la description que fait Schopenhauer de l'ennui. Il emploie également le verbe « peser » pour décrire ce que ressent l'homme lorsqu'il n'est plus occupé par la poursuite d'un désir :

[...] que la volonté vienne à manquer d'objet, qu'une prompte satisfaction vienne à lui enlever tout motif de désirer, et les voilà tombés dans un vide épouvantable, dans l'ennui ; leur nature, leur existence leur pèse d'un poids intolérable¹².

¹ *Ibid.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 38.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰ *Ibid.*, p. 51, 53, 121, 125 et 132.

¹¹ *Ibid.*, p. 138-139.

¹² *Monde*, p. 394.

Si le protagoniste suffoque, ce n'est donc pas parce qu'il est concrètement coincé dans quelque carcan – manteau, parois ou autre : seul le carcan de l'existence lui est insupportable.

Le marais comme métaphore du monde sans fondement

Considérer que le monde est absurde c'est ne lui voir ni fondement, ni limite : quoi de mieux alors qu'un marais pour le symboliser ?

Nous voyons dès le titre du livre le rapport entre les marais et la contingence du monde, c'est-à-dire le fait qu'il ne soit nécessité par rien, « palude » étant un terme vieilli synonyme de « marais », et le sous-titre étant : « traité de la contingence ».

Pour Schopenhauer, ainsi que l'explique Clément Rosset, le monde est tout entier en lui-même, donc insaisissable, parce qu'omniprésent. On ne peut trouver nul point situé à l'extérieur de ce « tout » sur lequel le faire reposer. Il n'y a rien qui le motive, le fonde, le sollicite ou le cause¹. De ce fait, le marais aux rives molles décrit par Tityre, ce terrain qui « cède » et où « sous les pieds l'amas des mousses s'enfonce² », semble une très belle allégorie de l'existence qui ne repose sur rien. Lorsque l'on se promène dans les marais, on marche sur une terre instable, sans trouver nulle part un sol ferme pour poser son pied avec assurance, « c'est une moquette élastique³ !... », on risque aussi de s'enfoncer dans les sables mouvants, ou de sombrer au fond de l'eau. De même, si on cherche une raison à son existence, on peut creuser en vain. La mélancolie du narrateur vient du fait que rien ne le divertit assez dans sa vie trop « peu variée⁴ », donc il n'avance pas, d'où son sentiment de couler jusqu'à sentir « peser sur lui tout le poids des sombres ondes de la mer⁵ ».

Outre leur mollesse, les marais et les étangs sont des étendues où l'eau ne circule pas mais stagne : elles symbolisent l'existence qui selon le narrateur ne varie pas assez. « Mais regardez-vous donc ! regardez votre histoire ! est-elle assez peu variée⁶ ! »,

¹ ROSSET, Clément, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, op. cit., p. 57-58.

² *Paludes*, p. 58.

³ *Ibid.*, p. 96.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 138.

⁶ *Ibid.*, p. 24

s'exclame-t-il devant Angèle. Il est condamné à la répétition, chaque jour, des mêmes gestes.

Répétition et circularité

L'existence absurde est évoquée dans *Paludes* par de nombreux mouvements circulaires. Le premier mentionné est celui du manège équestre. Quand Hubert apparaît dans le récit, il en revient¹. Or, dans ce lieu, il s'agit de faire évoluer sa monture sans aller nulle part. Les chevaux et leurs cavaliers, quoi qu'ils fassent dans le manège, tournent inévitablement en rond sur la piste. Moyennant un éternel retour au point de départ, ses mouvements sont *insensés*, car littéralement dépourvus de sens. Bref, quand Hubert fait du cheval, il ne fait rien. Le protagoniste de *Paludes* se plaint en utilisant précisément la métaphore du manège pour désigner l'existence : « combien est petit le cercle de votre manège² ! ». Car « rien ne [l]'agace comme ce qui tourne sur place » dit-il à Angèle. A ce moment, c'est un ventilateur qui l'agace. Ce ventilateur est une des plus frappantes images pour incarner la vie dans son incessante activité sans finalité³. Le protagoniste s'exclame : « Oh ! c'est insupportable, chère amie ; arrêtez-le, je vous en prie », ce à quoi Angèle répond : « on ne peut pas l'arrêter ». Le mouvement de cet objet est machinal et continu, comme la « montre dont on vient d'ôter une certaine vis » à laquelle Schopenhauer compare la « Volonté » : « le mécanisme se met en mouvement avec bruit et ne s'arrête plus⁴. » On peut aussi faire le rapprochement avec cette métaphore utilisée par Schopenhauer :

Voilà les hommes : des horloges ; une fois monté, cela marche sans savoir pourquoi ; à chaque engendrement, à chaque naissance c'est l'horloge de la vie humaine qui se remonte, pour reprendre sa petite ritournelle, déjà répétée une infinité de fois, phrase par phrase, mesure par mesure, avec des variations insignifiantes⁵.

Cela nous permet de faire la transition avec la course de l'horloge, qui, après le manège et le ventilateur, est le troisième mouvement circulaire présent dans *Paludes*, bien que plus discret. En effet, au début et à la fin de *Paludes*, les heures sont

¹ *Ibid.*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 62.

³ *Ibid.*, il est question de ce ventilateur p. 79, 90 et 97.

⁴ *Monde*, p. 912.

⁵ *Ibid.*, p. 406.

mentionnées : « Vers cinq heures », « A six heures », « vers huit heures¹ », etc. Le même schéma se reproduit à la fin de l'ouvrage². Or puisque sur une horloge l'aiguille des heures revient deux fois par jour à son point de départ, la mention des heures fait apparaître dans l'imaginaire du lecteur un énième mouvement circulaire et répétitif.

Le protagoniste voit que les personnages autour de lui sont, comme lui-même, emprisonnés dans une existence qui se répète chaque jour. Le travail, d'une part, est caractérisé par cette répétition ennuyeuse. Le narrateur écrit dans ses notes : « Toutes les carrières sans profit pour soi sont horribles, – celles qui ne rapportent que de l'argent – et si peu qu'il faut recommencer sans cesse. Quelles stagnations³ ! ».

D'autre part, tout ce qui constitue la vie est aussi un matériau qui se réorganise mais ne se renouvelle jamais. Dans son dialogue avec son ami Roland, le protagoniste exprime sa lassitude en ces termes :

- « 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. Tous nos actes sont si connus qu'un suppléant pourrait les faire et, répétant nos mots d'hier, former nos phrases de demain⁴ [...] »

Cette répétition fait écho avec ce que dit Schopenhauer sur l'avenir, qui serait uniquement formé de passé et ne contiendrait jamais rien de nouveau :

Les peuples mêmes demeurent, comme des individus immortels, tout en changeant parfois de nom. Bien plus, leur conduite, leurs actions, leurs souffrances sont les mêmes en tout temps l'histoire a beau prétendre nous raconter toujours du nouveau, elle est comme le kaléidoscope : chaque tour nous présente une configuration nouvelle et cependant ce sont, à vrai dire, les mêmes éléments qui passent toujours sous nos yeux

C'est, à l'échelle de l'histoire, ce que dit le narrateur de *Paludes* à l'échelle de l'individu : « Il y a des choses que l'on recommence chaque jour⁵ » constate-t-il ; « il n'y a là ni progrès, ni même entretien – mais on ne peut pourtant pas ne rien faire... ».

Trois supplices sont évoqués pour exprimer la souffrance liée à la répétition. Tout d'abord, celui que subirait un animal sauvage enfermé dans une cage : en regardant un garçon de café, le narrateur remarque que le mouvement qu'il fait est

¹ *Paludes*, p. 15-17.

² *Ibid.*, p. 142-144.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 60

⁵ *Ibid.*, p. 31.

« dans le temps le mouvement dans l'espace des fauves prisonniers¹ [...] ». Il compare donc l'homme à une bête qui vivrait originellement dans un espace plus grand, allant librement, et que l'on aurait enfermée, contrainte à répéter les mêmes déplacements insensés.

Le deuxième supplice est celui de « Sisyphe roulant le rocher² ». Reproduisant chaque jour ce qu'il a fait la veille, les hommes sont tous comme Sisyphe qui roule incessamment son rocher en haut de la même montagne, ce qui constitue un supplice puisqu'il répète un effort qui n'aboutit à rien. Le rocher, roulant sans cesse au pied de la montagne une fois le sommet atteint, a besoin du supplicé dans une relation de dépendance aussi décrite dans ces paroles du narrateur : « on refait parce que l'on a fait ; chacun de nos actes d'hier semble que ce soit un enfant à qui nous avons donné vie et que dorénavant nous devons faire vivre³... ».

Enfin, il songe à « toute l'oppression de Plaute ou de Samson tournant la meule⁴ ». Samson, personnage de l'Ancien Testament, est fait prisonnier par les philistins, tandis que Plaute, poète romain, fut obligé, pour vivre, de se louer comme manœuvre dans un moulin : les deux sont condamnés à tourner la meule.

Schopenhauer a trois autres supplices équivalents pour décrire l'existence :

Ainsi le sujet du vouloir ressemble à Ixion attaché sur une roue qui ne cesse de tourner, aux Danaïdes qui puisent toujours pour emplir leur tonneau, à Tantale éternellement altéré⁵.

Il s'agit pour eux aussi de répéter éternellement leurs efforts.

Répétition et angoisse sont liés : l'on est angoissé de sa captivité, mais l'on se sent captif *parce que* l'on est coincé dans une vision du monde qui, ayant pris trop de recul, est devenu insensible à l'émerveillement devant la nouveauté (nous verrons cela dans la troisième partie de ce mémoire). Pour le narrateur, il n'y a pas de remède. D'où cette métaphore filée :

Nous nous sommes glissés, comme des voleurs sous du chaume, non pour entrer, nous, mais pour sortir – subrepticement – et nous avons couru vers la plaine. Et le toit courait après nous. Il bondissait à la façon de cette cloche des légendes après ceux qui tentaient d'échapper au culte⁶.

¹ *Ibid.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 138.

³ *Ibid.*, p. 85.

⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁵ *Monde*, p. 253.

⁶ *Paludes.*, p. 137.

Tædium vitae

L'existence du protagoniste de *Paludes* est aussi caractérisée par une certaine fadeur ou « *tædium vitae* », expression qui « marque le profond ennui, voire la répulsion, qu'on éprouve à prolonger une vie incohérente¹ ». Dans le *Journal de Tityre*, celui-ci doit se satisfaire d'avoir pour seule nourriture des vers de vase. « Pouah ! » s'exclame Hubert en entendant cela. « N'est-ce pas ? », répond le protagoniste, « est-il répugnant, Tityre² !? »

Or Richard est dans la fiction de *Paludes* ce que Tityre y est en tant qu'allégorie³. De même que Tityre possède la terre la plus pauvre, ce qui caractérise Richard est une « grande misère⁴ ». Le narrateur parle de lui à Angèle avec une indignation qu'il espère lui communiquer :

mais 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 ! au lieu de voyager ! Il n'a rien vu ; sa conversation est devenue insipide ; il lit les journaux afin de pouvoir causer - quand il a le temps - toutes ses heures sont prises.

En somme, pour Richard, « ce sont chaque jour les mêmes pis-aller lamentables, les substituts de toutes les choses meilleures⁵ ». La vie de Richard serait aussi absurde que celle de Tityre condamné à se nourrir de vers de vase répugnants.

Tityre pêche à la ligne mais « ne peut rien prendre », pour « la vérité du symbole⁶ », dit le narrateur. Ce qu'il faut comprendre, c'est qu'il peut attendre en vain de la vie qu'elle lui apporte de quoi en jouir.

L'horizon de la mort

« J'ai peur de la mort, Angèle⁷ », avoue le protagoniste. En cela il est du côté pessimiste de la philosophie schopenhauerienne, qui souvent frappe par ses considérations dénuées de tout espoir, comme celle de la vie humaine, qui à l'échelle de l'individu se résume ainsi :

¹ GRIGORIEFF, Nathan, *Citations latines expliquées*, Paris, Editions Eyrolles, 2015, p. 102.

² *Paludes*, p. 41.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ *Ibid.*, p. 50-51.

⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 132.

la volonté de vivre dans toute sa fureur, des souffrances sans nombre, sans mesure, puis au bout un dénouement longtemps redouté, inévitable enfin, cette chose amère, la mort, voilà ce qu'elle coûte¹

Cette finalité, venant clore pathétiquement toute vie pour la rendre d'autant plus vaine, est bien présente à l'esprit du narrateur, qui après avoir fini de décrire la vie insensée de Richard, précise : « Il n'est pas dit qu'il pourra jamais rien faire d'autre avant de mourir² ». L'idée schopenhauerienne selon laquelle, aussi insupportable soit la vie, il est encore plus intolérable de penser qu'elle doit prendre fin, est prégnante dans *Paludes*. La vie des personnages est à la fois une tragédie dans son ensemble, puisque le narrateur est conscient de leur finitude, et une comédie dans les détails, comme le formule Schopenhauer :

On dirait que la fatalité veut, dans notre existence, compléter la torture par la dérision ; elle y met toutes les douleurs de la tragédie ; mais, pour ne pas nous laisser au moins la dignité du personnage tragique, elle nous réduit, dans les détails de la vie, au rôle du bouffon³.

La mort n'est mentionnée qu'à quelques reprises dans *Paludes*, mais elle est discrètement omniprésente, notamment dans la vision pessimiste que le narrateur a du temps, du passage des journées, qui aurait essentiellement un effet corrosif :

Nous n'usons pas notre mélancolie, à refaire chaque jour nos hiers nous n'usons pas nos maladies, nous n'y usons rien que nous-mêmes, et perdons chaque jour de la force⁴.

La mélancolie, ou dégoût de la vie, ne s'use pas en effet, puisque l'on est mélancolique de vieillir, donc plus le temps passe, plus la mélancolie va croissant ; et plus l'on comprend, en outre, que le monde n'est pas là pour nous faire plaisir, qu'il ne répond pas au désir qu'on a d'en jouir : « de là, dit Schopenhauer, sur presque tous les visages un peu vieux, l'expression de ce que l'anglais appelle *disappointment*⁵ ».

Le protagoniste demande à Angèle, de façon purement rhétorique et sans y croire, si une sorte d'éternité serait possible :

Ne pourrions-nous jamais poser rien hors du temps – que nous ne soyons pas obligés de refaire. – Quelque œuvre enfin qui n'ait plus besoin de nous pour durer⁶.

¹ *Monde*, p. 407.

² *Paludes*, p. 50.

³ *Monde*, p. 407.

⁴ *Paludes*, p. 132.

⁵ *Monde*, p. 1408.

⁶ *Paludes*, p. 132.

Il se songe avec dépit qu'il est condamné à mourir, que rien ne lui assurera d'être plus qu'un individu mortel, et s'écrie donc auprès des littérateurs au salon d'Angèle que « chaque acte, au lieu, sitôt fait, de devenir pour nous un repoussoir, devient la couche creuse où l'on retombe – *recubans*¹ ». Il voit, comme Schopenhauer, que sa « marche n'est [...] qu'une chute incessamment arrêtée », que la vie n'est qu'« une mort d'instant en instant repoussée », et que « si un moment elle joue avec sa proie, c'est en attendant de la dévorer² ».

En conclusion, le supplice de vivre est un « continuels trépas³ », qui affaiblit l'homme peu à peu et finit par l'achever complètement.

Le protagoniste de *Paludes*, non seulement mécontent de sa propre situation, cherche également à provoquer un sentiment d'insatisfaction chez les autres, car selon lui, quiconque ne se plaint pas de sa condition ne l'a simplement pas vue telle qu'elle était. Ne pas se plaindre revient donc à faire preuve de « cécité⁴ ». Le protagoniste avoue alors son projet altruiste : « quand je vois près de moi des gens malades, [...] je cherche à leur montrer qu'ils sont malades – à le leur dire⁵ ». Or la maladie peut ici renvoyer au fait ne pas *se voir malade* ; quelle est alors proprement cette maladie ? Ses interlocuteurs l'interrogent en effet sur ce qu'il propose, concrètement, puisqu'il n'est pas heureux et qu'il considère que les autres ne devraient pas l'être. « Qu'est-ce-que-vous-vou-lez⁶ ??? » demande l'un, énervé, tandis que dans un autre passage le protagoniste se dit : « A de certains moments, je ne comprends plus du tout ni ce que je veux ni à qui j'en veux⁷ » car « les autres, après tout, peut-être ne sont pas malades ».

Il voit bien qu'il est le seul à souffrir de sa condition, et se demande si le mal ne viendrait pas de lui. Quelle serait alors sa maladie ?

Ici intervient le concept de « génie » que présente Schopenhauer :

C'est à croire que, pour que le génie se manifeste dans un individu, cet individu doit avoir reçu en partage une somme de puissance cognitive qui excède de beaucoup celle qui est nécessaire pour le service d'une volonté individuelle ; c'est cet excédent qui, devenu libre, sert à constituer un objet affranchi de volonté, un clair miroir de l'être du monde. – Par là

¹ *Ibid.*, p. 85.

² *Monde*, p. 394.

³ *Monde*, p. 393.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁷ *Ibid.*, p. 92-93.

s'explique la vivacité que les hommes de génie poussent parfois jusqu'à la turbulence : le présent leur suffit rarement, parce qu'il ne remplit point leur conscience ; de là leur inquiétude sans répit ; de là leur tendance à poursuivre sans cesse des objets nouveaux et dignes d'étude¹ [...]

Ce débordement décrit s'applique en tout point au protagoniste. Toutes les impressions passées en revues dans cette partie peuvent s'expliquer avec cette anomalie. Il se distingue des autres car « c'est celui en qui réside le génie, qui souffre le plus² ». Plusieurs éléments de sa personnalité font signe en ce sens.

b. Plus la conscience s'élève, plus la misère s'accroît

Paludes peut donc se lire comme une allégorie philosophique dans laquelle « l'ailleurs » représenterait la vérité, et l'action de « sortir », la libération du mensonge. Le protagoniste a un caractère génial, par conséquent il est plus malheureux que les autres, puisque « selon que la connaissance s'éclaire, que la conscience s'élève, la misère aussi va croissant³. ».

Le philosophe, plus lucide que les autres sur la vanité de l'existence, est revenu notamment de cette erreur, dénoncée par Schopenhauer, qui consiste à croire que nous existons pour être heureux :

L'homme incapable de réfléchir n'est sensible qu'aux souffrances réelles ; mais, pour l'homme qui pense, au tourment réel vient s'ajouter une perplexité théorique : il se demande pourquoi un monde et une vie, faits après tout pour qu'on y soit heureux, répondent si mal à leur fin⁴ ?

Paludes se présente en ce sens comme l'apprentissage du désenchantement. Schopenhauer affirme que « plus on souffre, plus on est près d'atteindre le vrai but de la vie, et plus on vit heureux, plus ce but s'éloigne de nous ». Léon Blum, dans son compte-rendu de l'ouvrage, avait aussi fait le lien entre le malheur et la lucidité :

quelle est l'idée que subit et qu'agrandit sans cesse le triste héros de *Paludes* ? C'est que notre vie est monotone, ennuyeuse et enfermée, qu'elle ne conduit à rien, qu'elle n'est rien, et que nous ne sentons même pas sa pâleur et son atonie [...] Votre stérile science, ce sera donc de connaître votre malheur ? Oui, et d'avoir fait du malheur une science⁵.

¹ *Monde*, p. 240.

² *Ibid*, p. 392.

³ *Ibid*.

⁴ *Ibid*, p. 1407.

⁵ BLUM, Léon, art. cit.

« *Paludes* ? [...] c'est l'histoire des animaux vivant dans les cavernes ténébreuses, et qui perdent la vue à force de ne pas s'en servir¹. » explique le protagoniste dans le chapitre intitulé « Le Banquet ». *Paludes* reprend donc la fameuse image de la « caverne » du livre VII de *La République* de Platon. Schopenhauer lui-même rappelle ce mythe dans le *Monde comme Volonté et comme représentation*². Il faut rappeler que sa philosophie s'établit à partir des théories platoniciennes, notamment celles des Idées éternelles, qui se définissent en opposition au monde des apparences. Pour mieux visualiser cette distinction entre l'un et l'autre, l'allégorie de la caverne nous demande d'imaginer un lieu obscur où des hommes enchaînés ne distingueraient que les ombres des choses et non ces choses elles-mêmes : cet enfermement dans le monde des ombres représente la condition de tous les hommes n'ayant pas de vigilance philosophique. Sortir de la caverne et avoir devant les yeux la nature telle qu'elle est, dans toutes ses couleurs et dimensions, est alors une image pour signifier l'élévation de l'âme dans l'espace intelligible. Par sa capacité d'abstraction, l'homme s'élève au-dessus de l'aveuglement, et ce d'autant plus qu'il est « génial ». Pour Schopenhauer, le philosophe et l'artiste, en ceci qu'ils sont géniaux, ont la capacité (et aussi le fardeau) de s'élever au-dessus des autres hommes, qui vivent sans s'interroger sur leur condition.

Il n'y a qu'une saine méthode de philosopher sur l'univers ; il n'y en a qu'une qui soit capable de nous faire connaître l'être intime des choses, [...] et qui ne cherche partout que le *quid*, dont est fait l'univers [...] et s'attache à ce qui reste alors [...], à l'essence universelle du monde, laquelle a pour objet les Idées présentes dans ce monde. De cette forme de connaissance naît, avec l'art, la philosophie, et même [...] cette disposition du caractère qui seule fait de nous de vrais saints et des sauveurs de l'univers³.

Mais Schopenhauer emploie plus volontiers une autre métaphore pour ce même enseignement : celle du voile de Maya qui couvre nos yeux et nous illusionne :

le monde étend devant le regard de l'individu brut le voile de Maya, dont parlent les Hindous : ce qui se montre à lui, à la place de la chose en soi, c'est le phénomène seul, [...] Et avec cette intelligence ainsi bornée, il ne voit pas l'essence des choses, qui est une ; il en voit les apparences [...]⁴.

¹ *Ibid.*, p. 77.

² *Monde*, p. 246 et p. 220 et suivantes.

³ *Ibid.*, p. 349.

⁴ *Monde*, p. 443.

Schopenhauer fait lui-même le rapprochement entre Platon et les Hindous, en expliquant que ce que Platon appelle « le devenir, le non-être, par opposition à l'être, à ce qui ne devient pas » est appelé par « les Indiens : le tissu de Maya¹. »

Paludes est donc tout autant écrit du point de vue de celui qui aurait fait un pas hors de la caverne que de celui qui aurait soulevé le voile de Maya – car c'est équivalent. On sent qu'il se place au-dessus des autres personnages dans une supériorité qu'il n'a pas choisie et qui lui est pénible. Plusieurs éléments du texte font signe vers cette scénographie, notamment le fait qu'il compare sa vie et celle de son entourage à une vie de « fauves prisonniers² » et éprouve l'« étouffement d'un peuple en esclavage³ ».

Parmi les littérateurs, le protagoniste éprouve la dysphorie que doit connaître le philosophe retrouvant ses anciens codétenus qui ne se doutent pas qu'ils ne voient que des ombres, de là sa constante envie de retrouver le soleil, qui symbolise la lucidité :

Toute la vie j'aurai tendu vers une un peu plus grande lumière. J'ai vu, ah ! tout autour de moi, des tas d'êtres languir dans les pièces trop étroites ; le soleil n'y pénétrait point ; de grandes plaques décolorantes en amenaient vers midi des reflets⁴.

Les reflets dont il parle ne sont pas la lumière immédiate, de même que les ombres de la caverne sont un ersatz de l'en-soi des choses. N'avoir que la lumière des reflets a pour conséquence une vie diminuée, un simulacre de vie.

Il y a donc une syllepse qui est faite avec le verbe « sortir », car s'il faut sortir, c'est seulement abstraitement, spirituellement. Nul voyage en effet ne peut suffire à sortir de la caverne : c'est uniquement par un effort de l'esprit qu'il est possible de se libérer. Ce qui fait le contenu de la révélation qu'a celui qui est « sorti » est assez diffus dans *Paludes*, mais le simple fait d'être inconditionnellement insatisfait de sa vie et de celle des autres est déjà une preuve qu'il a dépassé par l'esprit sa condition humaine, que sa conscience a « excédé », comme le dit Schopenhauer, la simple roue de ses désirs. Le protagoniste de *Paludes* incarne donc, par ses plaintes, le philosophe sorti de la caverne et le génie qui a soulevé le voile de Maya (ou dont la vue n'en a jamais été recouverte).

De même qu'il faut repérer la syllepse avec le verbe « sortir », il faut distinguer deux sens aux termes de « malheur » et de « bonheur » pour clarifier certains passages

¹ *Ibid*, p. 348-349.

² *Paludes*, p. 31.

³ *Ibid*, p. 138.

⁴ *Ibid*, p. 129-130.

tels que le dialogue avec Richard qui assure au protagoniste : « Non, mon ami [...], je ne suis pas malheureux¹ » ou celui avec Hubert qui s'écrit à propos d'Angèle : « Mais elle n'est pas heureuse, mon cher ami ; elle croit l'être² [...] ». Il y aurait, en effet, d'une part l'illusion de son bonheur, la satisfaction d'avoir ce qu'on a lorsqu'on ne regarde qu'à une petite distance de soi – son prochain but, sa prochaine satisfaction, d'autre part la condition humaine qui est en soi tragique, puisqu'elle n'est constituée que d'une chaîne de désirs et de souffrances, un effort voué à rien. Cette même distinction de sens est à faire lorsque l'on lit cette proposition de Sénèque dont la tournure est paradoxale : « Tu posséderas ton bien en propre quand tu reconnaitras que les hommes heureux sont les plus malheureux³ »

Se contenter de ce qu'on a, c'est, pour le protagoniste, ne pas voir clair, donc être aveuglé par le voile de Maya qui couvre la vue. Dans *Paludes* de nombreux cas de « cécité » sont mentionnés, qui sont toujours en lien avec le contentement. A propos d'Angèle, le protagoniste affirme la chose suivante :

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 triste⁴.

Richard, dont la vie est définie par sa pauvreté, a autour de lui des personnes qui perdent la vue : sa femme dont les yeux sont « fatigués⁵ » et « la grand-mère » qui « ne voit plus les jetons⁶ ». Les membres de la famille de Richard sont des animaux vivant dans des cavernes ténébreuses et qui perdent la vue à force de ne pas s'en servir.

L'étrangement

Angèle, Hubert et Richard sont définis par leur satisfaction. Le narrateur écrit ce texte pour expliquer ce qui le révolte dans cette acceptation :

Vertu des humbles – acceptation; et cela leur va si bien, à certains, qu'on croit comprendre que leur vie est faite à la mesure de leur âme. Surtout ne pas les plaindre : leur état leur convient; déplorable! Ils ne s'aperçoivent plus de la médiocrité, sitôt que ce n'est plus une médiocrité de fortune. [...] les événements arrivent à chacun selon les affinités

¹ *Ibid.*, p. 39.

² *Ibid.*, p. 42.

³ Epitres, 124, 24. Cité par Schopenhauer: *Monde*, p. 1408.

⁴ *Paludes*, p. 42-43.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 50.

appropriatives. Chacun trouve ce qui lui convient. Donc si l'on se contente du médiocre que l'on a, l'on prouve qu'il est à votre *taille* et rien d'autre n'arrivera. Destinées faites sur mesure. Nécessité de faire craquer ses vêtements comme le platane ou l'eucalyptus, en s'agrandissant, ses écorces¹. (c'est nous qui soulignons)

Schopenhauer utilise la même métaphore de la « taille » lorsqu'il présente le cas des génies :

de là leur tendance [...] à souhaiter enfin, presque toujours sans succès, des êtres qui leur ressemblent, qui soient à leur *taille* et qui les puissent comprendre. Le vulgaire, au contraire, pleinement repu et satisfait de la routine actuelle, s'y absorbe ; il trouve partout des égaux ; de là cette satisfaction particulière qu'il éprouve dans le train de la vie et que le génie ne connaît pas² (c'est nous qui soulignons)

Pourquoi le génie n'accepte-t-il pas ? Parce qu'il est composé différemment des autres. Schopenhauer pense que les génies ont un défaut de Volonté et sont davantage constitués d'intellect. Chez l'homme normal, « l'intellect n'est qu'un valet, qu'un serf de la volonté³ » *A contrario*, chez le génie, l'existence réside dans le « connaître », et non dans le « vouloir ». La génialité est une aptitude contre nature, par cette prépondérance de la connaissance sur la Volonté.

Nécessairement, un tel génie se sent seul. Gide aurait lui-même éprouvé ce sentiment d'esseulement affligeant dont pâtit le protagoniste de *Paludes*. Dans *Si le grain ne meurt*, Gide raconte :

Je rapportais, à mon retour en France, un secret de ressuscité, et connus tout d'abord cette sorte d'angoisse abominable que dut goûter Lazare échappé du tombeau. Plus rien de ce qui m'occupait d'abord ne me paraissait encore important. [...] je ne me sentais plus le même ; j'avais à dire des choses nouvelles, et je ne pouvais plus leur parler. J'eusse voulu les persuader et leur délivrer mon message, mais aucun d'eux ne se penchait pour m'écouter⁴.

Cette solitude touche aussi le philosophe redescendu dans la caverne après avoir vu la lumière. Schopenhauer se souvient justement de l'allégorie de Platon et particulièrement de la réaction des codétenus lorsque reviennent « ceux qui sont sortis » :

Ceux qui sont sortis de la caverne et qui ont vu la vraie lumière du soleil, les choses réellement existantes (les Idées), ne pourront plus rien voir, une fois qu'ils y seront rentrés ; ils ne distingueront plus les ombres de la caverne, car leurs yeux auront été déshabitués de l'obscurité ; ils deviendront, à cause de leurs méprises, la raillerie de leurs compagnons qui n'auront jamais quitté ni la caverne ni les ombres⁵.

¹ *Paludes*, p. 52.

² *Monde*, p. 240-241.

³ *Ibid.*, p. 911.

⁴ *Si le grain ne meurt*, *op. cit.*, p. 319.

⁵ *Monde*, p. 246

Comme ceux qui dans le mythe sont raillés, le protagoniste de *Paludes* n'a pas l'art de gagner l'approbation de ses allocutaires. C'est particulièrement visible au moment de la réception chez Angèle, où J.-P. Bertrand dit qu'il est « pris au piège d'une ligue de bien-pensants qui étoufferont sa parole¹ ». Ses interlocuteurs répondent hors de propos ou réfutent ses idées – « Mais moi je ne trouve pas² », lui répond Angèle quand il lui décrit la médiocrité de leur vie – voire l'interrompent en lui assénant un brutal « Littérateur, tais-toi³ ». *In fine*, au lieu d'ébranler ses interlocuteurs, il se met lui-même dans l'embarras en s'adressant à eux, dont les opinions restent quant à elles inébranlables. « Et nous aurons été d'inutiles prophètes », dit le poème qui termine *Paludes*⁴. Dans son autobiographie, Gide dit avoir connu un « état d'*estrangement*⁵ », c'est-à-dire de séparation par rapport à ceux qu'il fréquente alors, et avec lesquels il ne parvient pas à partager la pensée qui l'habite, son « secret de ressuscité⁶ ».

Une petite parabole dans *Paludes* reprend ce thème du faux prophète ou du médecin raté : celle de Tityre et de ses plantes médicinales. Tityre essaie de soigner les ouvriers travaillant sur ses salines avec des plantes qu'il a ramassées, mais ceux-ci n'acceptent pas son aide. « Un dit qu'il n'est pas malade⁷ » : cette réaction serait celle de Richard quand il dit qu'il n'est pas malheureux. Un autre prend la plante et la regarde pousser : voilà ce que pourrait faire Angèle qui, quand le protagoniste lui récite *Paludes* en espérant l'émouvoir, lui dit seulement que « c'est très bien écrit⁸ ». Enfin, un autre pense que la fièvre est utile à sa santé : ce sera Hubert quand il dit : « pourquoi veux-tu la rendre malheureuse », et ne comprend pas que le narrateur veuille lui ouvrir les yeux, donc suppose qu'il vaut mieux avoir les yeux fermés.

Ce Tityre médecin représente ici le narrateur. Celui-ci, plus constitué d'intellect que de Volonté, veut montrer aux autres leur malheur, mais puisqu'eux sont plus constitués de Volonté que d'intellect, ils n'entendent rien. Ils ne peuvent quitter la roue de leurs désirs et exaspèrent le protagoniste qui constate que « la pensée d'autrui est plus inerte encore que la matière⁹. »

¹ BERTRAND, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 84.

² *Paludes*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁵ *Si le grain ne meurt*, *op. cit.*, p. 319. Il décrit son état au printemps 1894.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Paludes*, p. 104.

⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹ *Ibid.*, p. 93.

À ce sentiment pénible d'exclusion et de « ne pas pouvoir se faire entendre¹ » s'ajoute le désarroi de voir que les autres n'ont en revanche aucun mal à s'entendre entre eux, ce qui rejoint le propos de Schopenhauer concernant l'homme « vulgaire », c'est-à-dire non doué de génie :

Le vulgaire, au contraire, pleinement repu et satisfait de la routine actuelle, s'y absorbe ; il trouve partout des égaux ; de là cette satisfaction particulière qu'il éprouve dans le train de la vie et que le génie ne connaît pas²

La vie semble facile à de tels hommes : ils s'y immergent sans mal. Angèle joue sur « un piano fraîchement accordé³ », Hubert s'enfonce dans « l'eau vaseuse », « tout entier⁴ » : autant d'images pour signifier leur cohérence avec le fait d'exister. Leur rapport à la vie est harmonieux de même que leurs rapports entre eux. Dans son agenda, le narrateur a écrit : « S'inquiéter à propos des relations de Hubert et d'Angèle⁵. » Cette inquiétude, certes, est un signe de jalousie car Angèle est davantage qu'une amie (nous y reviendrons), mais cette petite inquiétude se situe dans une inquiétude plus grande, à savoir celle d'être exclu de tous. Aussi aime-t-il troubler cette entente, notamment lorsqu'ils jouent au piano ensemble : « Je me rendis chez Angèle. Elle était assise au piano ; elle aidait Hubert à chanter le grand duo de *Lohengrin*, que je fus heureux d'interrompre. »

L'« *estrangement* » du protagoniste perdue dans son rêve. Il y voit à deux reprises le portrait d'Hubert ; la première fois, il a une tête de ventilateur, incarnation de la Volonté, de la vie, du mécanisme qui fonctionne parfaitement bien, qui sait où il va dans son petit manège ; quand il le retrouve une seconde fois, le portrait rit. Gide invente alors ce mot-valise : « rigolateur », comme si le ventilateur se moquait de lui. Cette vision apparaît comme une prémonition car à la fin « Hubert éclat[e] de rire⁶ ». Le narrateur le méprise et en même temps le jalouse, car au moins la vie est simple pour lui, même trop simple.

¹ *Paludes*, p. 92.

² *Monde*, p. 240-241.

³ *Paludes*, p. 46.

⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶ *Ibid.*, p. 141.

Ainsi le protagoniste se présente comme un nouveau Samson. Il mentionne rapidement cette figure biblique en assurant à Angèle qu'il connaît son « oppression¹ ». Or, Samson, personnage de l'Ancien Testament, est emprisonné par les Philistins – considérés comme un peuple à l'esprit obtus, sans culture – lesquels qui lui crèvent les yeux et le condamnent à tourner la meule de la prison, lié par des chaînes. Tous les personnages de *Paludes* seraient pour lui des Philistins qui, involontairement et sans y prendre garde, l'ont emprisonné et le torturent.

La pitié

Dans *Si le grain ne meurt*, Gide fait part du sentiment de décalage entre lui et ceux qu'il fréquente après son retour d'Afrique en 1894 :

Ils continuaient de vivre ; ils passaient outre, et ce dont ils se contentaient me paraissait si misérable, que j'eusse crié de désespoir de ne les en persuader point²

Ce cri de désespoir que Gide n'a pas poussé s'est cristallisé dans *Paludes*, où l'on voit retranscrit ce qu'il a vécu, par exemple lorsque son protagoniste essaie d'expliquer ce qui le dérange pendant la réception chez Angèle :

Ce dont je me plains, Monsieur – c'est qu'on ne regimbe pas ; c'est qu'on ait l'air de bien dîner quand on mange des ratatouilles et qu'on ait belle mine après un repas de quarante sous³.

Si « pleurer, c'est [...] avoir pitié de soi-même⁴ », comme le souligne Schopenhauer, pleurer du sort des autres est possible quand la misère d'autrui nous touche autant que la nôtre. Or elle touche tellement le protagoniste qu'à plusieurs reprises il en pleure⁵, notamment lorsqu'il regarde par la fenêtre et pense : « La vie – la vie des autres ! – cela, la vie ? – voir la vie ! Ce que c'est pourtant que de vivre⁶ !!... ». Car le voile de Maya dont parle Schopenhauer représente le « principe d'individuation », aussi prend-on conscience, en le soulevant, que « notre vrai moi ne réside pas dans notre seule personne, dans le phénomène que nous sommes, mais bien en tout ce qui vit⁷ ». Ce qui trouble le narrateur doit nécessairement troubler l'humanité entière, en tout cas c'est ce

¹ *Ibid.*, p. 138.

² *Si le grain ne meurt*, *op. cit.*, p. 319.

³ *Paludes*, p. 87.

⁴ *Monde*, p. 474

⁵ *Paludes*, p. 51 et p. 120.

⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁷ *Monde*, p. 470.

que pense ce dernier : « C'est pourtant vrai, cela que je leur dis – puisque j'en souffre¹ », dit-il. Cette description que fait Schopenhauer de celui qui a soulevé le voile de Maya s'applique donc très bien au protagoniste de *Paludes* :

Toutes les douleurs des autres, ces souffrances qu'il voit et qu'il peut si rarement adoucir, celles dont il a connaissance indirectement, et celles même enfin qu'il sait possibles, pèsent sur son cœur, comme si elles étaient les siennes².

Le protagoniste a l'intuition d'être dans le « connaître », pour reprendre des termes schopenhaueriens, et que les autres sont dans le « vouloir », donc ne peuvent être malheureux, par manque de recul. Mais lui, qui les voit de haut, voit leur malheur. Cela explique ce passage déconcertant par ses paradoxes :

Je me sens prendre peu à peu, à mesure que je les dépeins, par toutes les maladies que je reproche aux autres, et je garde pour moi toute la souffrance que je ne parviens pas à leur donner. – Il me semble à présent que le sentiment que j'en ai augmente encore ma maladie, et que les autres, après tout, peut-être ne sont pas malades. – Mais alors, ils ont raison de ne pas souffrir – et je n'ai pas raison de le leur reprocher ; – pourtant je vis comme eux, et c'est de vivre ainsi que je souffre...³

Le génie, l'enfant, le fou

« Richard me traite en grand enfant⁴ », peste le narrateur, vexé de ne pas être pris au sérieux. Or, pour Schopenhauer, l'enfance est encore une caractéristique du génie :

Tout homme de génie est déjà un grand enfant par là même qu'il regarde le monde comme une chose étrangère, comme un spectacle, c'est-à-dire avec un intérêt purement objectif. Aussi n'a-t-il pas plus que l'enfant cette gravité sèche des hommes du commun, qui, incapables de sentir d'autre intérêt que le leur propre, ne voient jamais dans les choses que des motifs pour leurs actions⁵.

En somme, leur point commun réside en ceci que : « pendant l'enfance notre existence entière réside bien plus dans le connaître que dans le vouloir ».

Schopenhauer pense que la « parenté » entre le génie et l'enfant « se montre tout d'abord dans la naïveté et la sublime simplicité qui est un trait essentiel du vrai génie ». Gide écrit dans son Journal en 1892 une idée semblable :

deux facultés vraiment extraordinaires du poète : la permission qu'il a de s'abandonner aux choses, quand il le veut, sans se perdre ; et de pouvoir être naïf consciemment⁶

¹ *Paludes*, p. 92.

² *Monde*, p. 476.

³ *Paludes*, p. 93-94.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ *Monde*, p. 1126.

⁶ *Journal*, p. 154. Le 15 mai 1892.

Tout ce qu'il reste au personnage génial de *Paludes*, bien que tous les autres personnages s'accordent à trouver cela dérisoire, est alors d'écrire son œuvre.

Je rentre écrire donc je sors

Le protagoniste n'a en effet qu'un seul but : émouvoir les autres par son écriture. Car peu importe les changements, les voyages, l'agitation : la vie est absurde tant qu'on ne l'éclaire pas par la raison ; elle n'a pas de sens, si ce n'est celui qui mène à la vérité. Donc l'œuvre ne finit pas par un échec : le narrateur a trouvé le moyen d'inquiéter Angèle, étape nécessaire pour qu'elle commence à chercher la vérité, à penser librement. Il suffit de se penser pour échapper à soi-même. L'acmé de *Paludes* n'est pas le voyage tant attendu, mais dans le chapitre d'après, dans la dernière visite que lui rend Angèle, car l'échec du voyage est plus édifiant que le voyage lui-même. Ainsi le protagoniste dit à Angèle :

Il est assez heureux, après tout, que ce petit voyage ait raté – pouvant ainsi mieux vous instruire. [...] comprenez donc que le plaisir que nous peut procurer un voyage, n'est qu'accessoire. On voyage pour l'éducation...

Il a compris que s'il voulait convaincre son entourage de son ignorance, il y parviendrait difficilement par le dialogue, et plus aisément par le biais de l'écriture d'une œuvre fictive. Ecrire *Paludes* reste primordial. Quand Angèle pleure, il s'écrit : « C'est bien ! Je suis heureux ! J'agis » mais ça ne suffit pas, car tout de suite après il dit : « Je m'en vais terminer *Paludes* ».

« Moi, cela m'est égal parce que j'écris *Paludes* » est une réplique que le protagoniste prononce à trois reprises¹, et sa première réplique dans le livre est : « j'écris *Paludes*² ». Cet écrivain, hésitant dans la vie en général, semble cependant très affirmatif quand on lui demande : « qu'est-ce-que-vous-vou-lez ??? » et qu'il répond : « Messieurs, ce que je veux – moi, personnellement – c'est terminer *Paludes*³ ! ».

Il sait pourtant que son livre est « ennuyeux ». Hubert demande : « Pourquoi l'écrire alors ? », ce à quoi le protagoniste répond « Sinon qui l'écrirait ? ». Secouer les esprits – car il ne s'agit pas d'un *ennui* qui endort mais qui éveille – est la tâche qui lui incombe. Dans la « Table des phrases les plus remarquables », que Gide a inséré à la fin

¹ *Paludes*, pages 23, 34 et 42.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 88.

de son ouvrage, il a noté celle-ci : « Il faut porter jusqu'à la fin toutes les idées qu'on soulève ». Douloureusement chargé de cette idée (le sentiment de la vanité du monde), il travaille à la faire sentir aux autres : « Tiens ! Tu travailles ? » étant l'autre phrase figurant dans cette table des phrases remarquables.

Le protagoniste de *Paludes* et Schopenhauer écrivent donc à partir de la même scénographie. Ils s'intéressent à autrui, mais sans se mêler à la foule. En effet, un homme de génie ne peut être sociable : il est le meilleur ami du genre humain, car nul ne le connaît mieux que lui, mais il se coupe du monde et choisit de passer d'une attitude active à une autre plus contemplative. *Paludes* sera donc l'inverse d'un roman *tendu* par l'action. Le livre est au contraire formé par une trame *déprimée*, c'est-à-dire dénuée de toute tension.

B) Le roman du non-événement

Aucun personnage de *Paludes* n'a raison, chacun a tort, à sa manière. Cependant toutes ces erreurs ont un point commun : elles consistent à croire que l'on peut être heureux.

Richard, Hubert et Angèle se croient heureux, car ils s'occupent assez pour ne pas se voir eux-mêmes et ainsi fuient la vérité qui leur permettrait d'au moins atteindre la dignité humaine. Le protagoniste, quant à lui, ne se satisfait pas de ces petites occupations, mais lui aussi attend quelque chose du réel : tel un géant qui veut chausser des souliers de nain¹, il croit et espère que le réel répondra à ses aspirations idéalistes, et éprouve des déceptions de le voir toujours fidèle à lui-même : terne et ennuyeux.

Paludes est donc un roman d'apprentissage dont la leçon est qu'un caractère lucide ne peut trouver sa joie dans les événements du monde, qui sont en réalité seulement des illusions d'événements.

¹ Métaphore employée par Schopenhauer pour faire signe vers l'inadéquation entre un grand esprit et les dogmes de la religion (*Monde*, p. 861), que nous reprenons pour l'idée de petitesse et de contrainte qui s'en dégage.

a. *Panem et circenses* ou les agitations insignifiantes

« La vie donc oscille, comme un pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui¹ » affirme Schopenhauer. Voilà deux facettes de la tragédie de l'existence, pour ceux qui sont restés dupes de leur Volonté.

Ce qui fait l'occupation de tout être vivant, ce qui le tient en mouvement, c'est le désir de vivre. Eh bien, cette existence, une fois assurée, nous ne savons qu'en faire, ni à quoi l'employer ! Alors intervient le second ressort qui nous met en mouvement, le désir de nous délivrer du fardeau de l'existence, de le rendre insensible, « de tuer le temps », ce qui veut dire de fuir l'ennui².

Il faut donc deux choses que Schopenhauer résume par la dyade : « *panem et circenses* », c'est-à-dire du pain pour répondre à ses besoins, et les jeux du cirque pour éviter l'ennui.

Dans *Paludes*, Richard, qui est pauvre, donc dans la *nécessité*, représentera le besoin, tandis qu'Hubert qui n'a pas besoin de travailler, représentera l'ennui, ou plus exactement : l'agitation incessante qui repousse le moment de l'ennui. Quant à Angèle, elle ne fait pas grand-chose, mais c'est son rapport à l'art comme simple divertissement qui est intéressant. En somme, il est vain d'espérer que ces trois personnages sentent le poids de l'existence et s'enfoncent dans les marais, puisque chacun à sa manière y fait, sur le bateau du divertissement, de petits voyages d'agrément pour repousser le moment du véritable ennui.

Richard (panem)

En l'accaparant par le sentiment du manque, la pauvreté de Richard ne lui permet pas de voir qu'il s'agit pour rien. Lorsqu'il parle de lui à Angèle, le protagoniste insiste sur l'aspect pitoyable de sa condition :

tout dans sa vie a été inventé pour boucher des trous, pour combler des lacunes trop creuses, – tout ! sa famille aussi. – Il est né veuf ; – ce sont chaque jour les mêmes pis-aller lamentables, les substituts de toutes les choses meilleures³.

Richard correspond donc au portrait que fait Schopenhauer de l'homme constitué par le besoin :

Voilà bien pourquoi l'homme, la plus parfaite des formes objectives de cette volonté, est aussi et en conséquence, de tous les êtres le plus assiégé de besoins ; de fond en comble, il n'est que volonté, qu'effort ; des besoins par milliers, voilà la substance même dont il est

¹ *Monde*, p. 394.

² *Ibid.*, p. 396.

³ *Paludes*, p. 50-51.

constitué. Ainsi fait, il est placé sur la terre, abandonné à lui-même, incertain de tout, excepté de ses besoins et de son esclavage ; aussi le soin de la conservation de son existence, au milieu d'exigences si difficiles à satisfaire, et chaque jour renaissantes, c'en est assez d'ordinaire pour remplir une vie d'homme¹.

Après que Richard lui a fait part de ses problèmes d'argent, le protagoniste se dit en aparté : « non, jamais je ne pourrai lui parler de *Paludes*² ». Car comment un homme soumis au besoin pourrait-il avoir conscience du non-sens de l'existence ? Pour lui le sens est évident, il est même subi, palpable : c'est le sens de la nécessité. Tout son être est tendu vers le but de subsister. Il ne peut pas se permettre de cesser son effort. L'ennui est vraiment, comme le dit Schopenhauer, le luxe des classes aisées : « comme le besoin pour le peuple, l'ennui est le tourment des classes supérieures ». Donc par respect, le protagoniste ne lui raconte pas *Paludes*. Son sujet ne peut pas être sérieux pour Richard, car pour ce dernier le « sérieux » est ce qui répond au devoir, et pour lui et sa famille, tout doit être employé à persister dans l'existence. Il fait partie de ceux qui, même s'il vaudrait mieux pour eux ne pas vivre, préfèrent tout mettre en œuvre pour rester dans la vie la moins misérable possible, répondant à la proposition de Schopenhauer :

D'où l'on pourrait conclure, au moyen d'une double contraposition : Ne pas vivre vaut mieux que mal vivre. Vérité qui se révèle même à l'intellect, et pourtant la grande majorité préfère très mal vivre que de ne pas vivre du tout³.

Hubert (circenses)

Dans la premier entretien entre le protagoniste et Angèle, celle-ci reproche à celui-ci de ne rien faire, tandis qu'Hubert, lui, fait « des masses de choses⁴ ». Là, Angèle cite de nombreuses actions, qui font signe vers un certain sens de l'utile et de l'efficace.

« D'abord lui monte à cheval », commence-t-elle. Cette activité donne une impression de puissance, car monter un cheval c'est le maîtriser, et en étant sur sa monture on prend de la hauteur, en même temps qu'une posture martiale. De là, beaucoup d'actions qui répondent à cette position de supériorité, ce statut de « manager » (terme qui à l'origine vient de « manège »).

En effet, Hubert « sait assez de médecine pour se rendre utile dans des accidents », donc si l'on extrapole, il peut sauver des vies humaines. Parallèlement, il

¹ *Monde*, p. 395.

² *Paludes*, p. 38.

³ *Monde*, p. 944.

⁴ *Paludes*, p. 18.

« fait beaucoup de bien » en aidant des « familles indigentes ». Les verbes d'actions sont majoritaires dans cette réplique : Hubert « dirige [...] une [...] compagnie d'assurances », « place des ouvriers », « envoie des enfants chétifs à la campagne », ou encore : il « a fondé un atelier ». Autant d'activités qui n'auraient nulle utilité du point de vue de Schopenhauer, du moins du point de vue cosmique, depuis lequel sauver des vies humaines est peu de chose dans la mesure où la mort d'un individu, donc une incarnation de plus de la Volonté, ne change rien à l'essence de l'univers, et qu'il vaudrait mieux pour nous ne pas vivre afin de ne pas souffrir¹.

Enfin, il chasse, et en cela il porte bien son nom, car Saint Hubert, dans la légende, est un homme qui aimait trop la chasse et entendait une voix dans le ciel lui crier : « Hubert ! Hubert ! Jusqu'à quand poursuivras-tu les bêtes dans les forêts ? Jusqu'à quand cette vaine passion te fera-t-elle oublier le salut de ton âme² ? ». De cette légende vient la race de chien appelée le « Saint Hubert » qui est évidemment un chien de chasse.

Le narrateur a écrit sur son agenda : « bouleverser Hubert (important³) », ce qui laisse penser que Hubert n'a jamais été bouleversé, que rien ne peut l'atteindre. L'anecdote de la chasse à la panthère confirme cette idée. Hubert raconte qu'il est allé chasser la panthère avec un ami, Bolbos, mais qu'après qu'il a tiré sur l'animal, l'escarpolette sur laquelle il était a fait un mouvement de recul, ce qui l'a sauvé de l'attaque meurtrière du fauve furieux : Bolbos meurt à sa place. Si le narrateur veut que l'ennui de *Paludes* saute à la gorge d'Hubert, qu'il le bouleverse, à la manière d'une bête sauvage, Hubert saura l'esquiver en riant : il est imperturbable. Bolbos meurt tandis qu'il est tiré d'affaire. Le narrateur dirait que c'est « pour la vérité du symbole⁴ », que « les événements sont appropriés aux caractères⁵ ». Le caractère d'Hubert, c'est la quiétude (rien de plus énervant pour qui veut « inquiéter » !). Quand Tityre pêche, il n'attrape rien ; Hubert « aurait déjà fait là une pêche miraculeuse ! ». Au point que cela paraît même injuste. La vie est trop douce avec lui, il a la permission d'y être bêtement heureux : on dirait que le monde est là pour lui faire plaisir.

¹ « En fait, on ne peut assigner d'autre but à notre existence que celui de nous apprendre qu'il vaudrait mieux pour nous ne pas exister » *Monde*, p. 1373.

² Légende de Saint Hubert.

³ *Paludes*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

Quand le protagoniste raconte ce que fait Tityre à Hubert, pour toucher sa sensibilité, son idiosyncrasie, pour qu'Hubert se reconnaisse, le protagoniste crée un Tityre spécialement pour lui, un Tityre qui ne tient pas en place :

Le premier jour, il constate qu'il s'y contente, et songe à qu'y faire ? Le second jour, un voilier passant, il tue au matin quatre macreuses ou sarcelles et vers le soir en mange deux qu'il a fait cuire sur un maigre feu de broussailles. Le troisième jour, il se distrait à se construire une hutte de grands roseaux. Le quatrième jour, il mange les deux dernières macreuses. Le cinquième jour, il défait sa hutte et s'ingénie pour une maison plus savante¹.

Tityre est dans cette version une sorte de Robinson solitaire qui se prend au jeu des désirs sans se rendre compte de sa servitude et de la petitesse du cercle de son manège.

Angèle (circenses)

Angèle est celle auprès de qui l'on n'a que de « petites pensées² ». Triviale, elle prend tout au pied de la lettre, aussi ses répliques, venant contrebalancer le pathétique du narrateur, sont souvent très drôles. Par exemple, quand il lui demande avec une amère ironie : « Allez-vous me demander encore ce que je viens de faire aujourd'hui³ ? », lassé d'entendre toujours les mêmes questions, elle ne comprend pas et lui demande précisément : « Eh bien, qu'avez-vous fait aujourd'hui ? ».

Ses interprétations manquent de finesse, et cela se voit d'autant plus quand on lui raconte *Paludes*. Elle semble être de ces lectrices qui lisent, comme le dit Schopenhauer, « ces romans ordinaires de tous genres qui font la joie du gros public », romans dans lesquels « le lecteur rêve qu'il est à la place du héros, et [...] trouve une pareille représentation fort agréable⁴. » En effet quand le protagoniste lui raconte *Paludes*, elle s'identifie à Tityre et s'imagine voir, comme lui, les bêtes dans la nuit : « Moi, ça m'aurait fait peur⁵ », s'écrie-t-elle. Elle est donc l'inverse d'une lectrice « inquiète », qui reconnaîtrait la fiction comme telle et chercherait le sens caché derrière les actions narrées. Elle ne cherche que le divertissement, et comme *Paludes* est l'ennui fait œuvre, elle dit : « j'ai peur que ce ne soit un peu ennuyeux, votre histoire⁶ ».

¹ *Paludes*, p. 16-17.

² *Ibid.*, p. 91.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ *Monde*, p. 242.

⁵ *Paludes*, p. 20.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

Son lien avec la facile diversion est illustré dans le rêve du protagoniste. Dans celui-ci, tout d'abord le protagoniste s'imagine s'enfoncer dans le sol, et cherche à monter sur un bateau pour se sauver. Le texte au rythme saccadé montre bien son affolement : « Où est le bateau ? Est-ce que j'y suis ?... Je vais sauter – ouf ! houps. – Quelâs¹ !... ». Puis immédiatement après, nous avons ce discours direct : « Alors si vous voulez, Angèle, nous allons faire en cette barque un petit voyage d'agrément. » Tout est redevenu calme. Cette rupture nette est tout d'abord propre au rêve dans lesquels les moments d'affolement peuvent être suivis sans transition par des moments de calme insouciant, mais on peut aussi y voir la reproduction des changements qui ont lieu dans la vie éveillée. En effet, il suffit de se distraire pour oublier entièrement ses tourments. Comme l'indique le mot « distraction » (inapplication de la pensée aux choses dont on devrait s'occuper, du latin « *distractio* » : désunion, désaccord), et le mot « divertissement » (ce qui détourne des choses sérieuses, du latin « *divertere* » : détourner), la barque qui flotte représente le divertissement qui repousse l'ennui. Quand tout disparaît dans le non-sens, toute diversion est une sorte de petit voyage en barque. Le bateau flotte par *légèreté*.

Trois philistins

Le protagoniste est catégorique : « Hubert n'a rien compris à *Paludes*² », ce qui est clair dès l'incipit, quand Hubert demande si *Paludes* est écrit pour lui et que le protagoniste répond simplement : « non³ ».

Il est intéressant de voir que dans la correspondance entre Gide et son ami Eugène Rouart, à qui est dédié *Paludes*, l'auteur se réfère aux personnages de son livre qui sont devenus, pour lui et son ami, des antonomases. En parlant des « plus ignobles » dramaturges, il en cite un, « Sardou » et écrit : « cet homme a fait du théâtre pour épicier et pour Richard, aussi pour Hubert et Angèle⁴ ». Les trois sont donc équivalents lorsqu'il s'agit de leur sensibilité artistique, apparemment nulle.

¹ *Ibid.*, p. 96.

² *Ibid.*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ ROUART, GIDE, *Correspondance, op. cit.*, p. 310.

b. Le roman de l'échec

Le protagoniste a tendance à faire des projets et à s'impatienter de les voir se réaliser, étant de ceux qui ne peuvent rester en place, car comme l'explique Schopenhauer :

la vivacité que les hommes de génie poussent parfois jusqu'à la turbulence : le présent leur suffit rarement, parce qu'il ne remplit point leur conscience ; de là leur inquiétude sans répit [...].

Le plus douloureux pour lui est de devoir ensuite inévitablement perdre ses illusions. C'est en vain qu'il poursuit la joie, comme Schopenhauer nous l'enseigne dans *L'Art d'être heureux* :

En quoi [la chimère que nous poursuivons] ressemble parfaitement à un sommet d'où l'on ne peut descendre qu'en chutant : c'est pourquoi on devrait l'éviter ; toute souffrance subite, immodérée n'est précisément que la chute d'un sommet, la disparition d'une telle chimère, et elle est donc déterminée par elle.

Le protagoniste, dont l'excitation monte avant de descendre – il ne cesse de dire qu'il « retombe » – est par là aussi un nouveau Sisyphe grim pant et dévalant la montagne. Dans sa postface, Gide explique que « *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 ». Dans le réel, en effet, il n'y a rien que de contingent et de transitoire, rien qui soit à la hauteur des attentes démesurées et naïves du protagoniste. Trois de ces chimères se dressent devant ses yeux : le rêve de l'amour, l'aventure du voyage, et plus subtils, les plaisirs de la chasse.

Pas d'amour

L'amour est un thème privilégié des romans, comme le rappelle Schopenhauer dans le chapitre « Métaphysique de l'amour » :

On a coutume de voir les poètes occupés surtout de la peinture de l'amour. C'est là d'ordinaire le thème principal de toutes les œuvres dramatiques, tragiques ou comiques, romantiques ou classiques, hindoues ou européennes ; de même l'amour fournit la matière de presque toute la poésie lyrique et épique¹.

Aimer, c'est partir en quête. L'amour est fait de rêves et de désirs, il fait jouer le vouloir-vivre, et constitue la tension par excellence d'une vie humaine ou de son récit. Lorsqu'un héros poursuit une personne aimée, la résolution est toute trouvée : le rêve

¹ *Monde*, p. 1285.

se réalise, ou bien le héros meurt. Dans *Paludes*, il y a une femme et un homme, qui pourraient s'aimer, mais contrairement aux romans ou pièces de théâtre répondant à ce schéma, *Paludes* ne propose ni quête ni aboutissement. Dès le départ leur relation est tarée et ne peut aboutir : « il n'y a pas d'acheminement¹ », reconnaît le protagoniste. Leur amour est stérile ; à l'image du champ de Tityre plein de pierres et de marécages.

Le protagoniste confesse à Hubert : « Il faudrait tâcher de remuer un peu notre existence. Mais on n'invente pas ses passions² ! ». Il avoue donc qu'il aimerait vivre une passion, ce qui lui permettrait de sortir de la monotonie, mais Angèle fait partie de cette monotonie. « Chez Angèle je suis presque chez moi³ », dit le protagoniste à deux reprises. Trop proche de lui, elle ne peut pas constituer un manque : il ne peut pas la désirer.

Le protagoniste dit aussi à Hubert, à propos de la phrase citée plus haut :

D'ailleurs je ne connais qu'Angèle ; elle et moi nous ne nous sommes jamais aimés d'une façon bien décisive.

Non « décisif », mais imprécis et vain, leur amour est à l'image de l'existence elle-même, qui est d'ailleurs représentée par les marais dans lesquels on ne peut avancer et qui condamnent à rester sur place.

Le protagoniste et Angèle ne savent pas s'aimer. « Croyez-vous vraiment que nous ayons su nous aimer⁴ ? » lui demande-t-il dès le début. Cela vaut aussi pour le sens pratique du terme : dans ce domaine, ils ne font que des « simulacres anodins ». « Toute passion [...] a sa racine dans l'instinct sexuel⁵ », affirme Schopenhauer. Or le protagoniste ne possède pas cet instinct, du fait que sa Volonté est, comme nous l'avons vu, défectueuse. La Volonté et l'instinct sexuel qui vise à la survie de l'espèce étant intimement liés, sans l'un, on ne peut avoir l'autre. Il est donc cohérent que le protagoniste ne soit pas un homme propre à la reproduction de l'espèce humaine.

Il évite donc de subir une passion qui pour Schopenhauer n'est que chimérique, étant seulement un stratagème de la nature :

Dans cet état de choses, la nature ne peut atteindre son but qu'en faisant naître chez l'individu une certaine illusion, à la faveur de laquelle il regarde comme un avantage personnel ce qui en réalité n'en est un que pour l'espèce, si bien que c'est pour l'espèce qu'il travaille quand il s'imagine travailler pour lui-même ; il ne fait alors que poursuivre une

¹ *Paludes*, p. 42.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 69 et 89.

⁴ *Ibid.* p. 24.

⁵ *Monde*, p. 1287.

chimère qui voltige devant ses yeux, destinée à s'évanouir aussitôt après, et qui tient lieu d'un motif réel. Cette illusion, c'est l'instinct¹.

Dans l'image mobilisée par Schopenhauer, l'amour est une chimère qui s'évanouit ; dans le rêve saugrenu du narrateur, celui-ci voit sa chère amie fondre et disparaître : « mais vous vous dissolvez complètement, ma chère² ! ».

Ce premier moyen de fuir l'ennui n'est donc pas valable. Cependant Angèle a une idée qui enchante son ami : celle de faire un « petit voyage d'agrément ».

Pas de voyage

Le projet du voyage prend une telle importance dans le programme du protagoniste que la liste des choses notées « importantes » sur son agenda sont toutes raturées pour qu'il inscrive à leur place : « faire avec Angèle un petit voyage d'agrément³ ». A son approche il est « extrêmement agité⁴ ». L'avant-veille il s'exclamait déjà :

Angèle ! Angèle ! Il est temps ! quittons ces lieux intolérables ! – Entendrons-nous soudain, belle amie, le grand vent de la mer sur les plages⁵ ? »

Mais cette excursion, prévue pour qu'il puisse enfin se sentir ailleurs, est un projet mort-né. A peine sont-ils partis qu'ils retournent à leurs petites habitudes, qui ne les ont en fait jamais quittés. Le voyage ne prend que quelques pages dans le livre, c'est d'ailleurs très surprenant car il se passe et s'achève sans qu'on ait l'impression qu'il ait été narré, du fait que ce qui en est rapporté est de l'ordre de l'infra-ordinaire : une longue attente dans la gare, des paroles échangées, une averse, et rien d'autre. Cette averse, d'ailleurs, tombe « à propos de rien⁶ », expression qui est ici à entendre comme synonyme d' « inopportune », en tout cas inappropriée à l'idée qu'il se faisait du voyage.

Ce voyage est paradoxalement marqué par un sentiment d'inertie. Le protagoniste craint l'humidité, aussi doivent-ils s'abriter « sous le toit du pressoir [qu'ils ont] à peine quitté ». Ce retour immédiat illustre l'impossibilité de partir de là d'où l'on vient. Le narrateur choisit d'écrire qu'il a vu des « chenilles processionnaires », qu'il ne

¹ *Monde*, p. 1293.

² *Paludes*, p. 96.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ *Ibid.*, p. 124.

fait qu'inventer pour rendre « excellentement l'impression de [leur] voyage¹... ». En tant qu'animaux lents, elles participent en effet à l'idée d'inertie qui caractérise cette pseudo-perambulation.

Après leur retour, il admet à Angèle que lui aussi éprouve de la peine que ce voyage ait été un tel échec :

Comme nous retombons, ma chère ! Tout est bien plus triste à présent. – Je comptais, je l'avoue, beaucoup sur ce voyage, je croyais qu'il allait donner à mon talent une direction nouvelle².

Trop de canards

Avant le voyage, le protagoniste raconte à Angèle une partie de chasse avec Hubert qui est l'exact inverse d'un récit palpitant. Son récit est frappant de vacuité et d'insignifiance. Angèle s'endort en l'écoutant, quant à nous, lecteurs attentifs, nous voyons qu'elle illustre assez bien les trois émotions que le narrateur veut communiquer dans *Paludes* : « ennui, vanité, monotonie ».

Ennui, car les canards semblent tomber du ciel : on les tue sans faire ni bruit ni effort. « Je ne visais qu'à peine », relate le narrateur, « je me contentais de presser un peu plus, à chaque coup nouveau, la poire, – tant la détente était facile³ ». La détonation est silencieuse – « souvent ne l'entendait-on même pas » – et les canards tombent dans une trop douce chute : « Ils tombaient, tournoyant sur l'eau brune qu'une croûte boueuse étouffait ».

Vanité, car on ne sait pas ce que les chasseurs y gagnent. A aucun moment le protagoniste ne précise ce qu'ils désiraient dans cette chasse ou quel profit elle leur a apporté. « J'en avais tué plus de quarante ; – toutes sentaient le marécage⁴... » raconte-t-il. Quarante cadavres à l'odeur fétide, voilà qui ne semble pas être un butin très enviable.

Enfin, *monotonie*, du fait de la surabondance de canards. En réalité, le protagoniste n'en peut plus et se demande : « Quand ça va-t-il finir ? ».

L'ennui pousse même jusqu'à l'écoeurement. Le récit finit par : « dans horrible clarté d'avant l'aube, nous recueillîmes nos victuailles ». Qu'est-ce qui est « horrible » ? Ce n'est pas la clarté, mais par une figure d'hypallage, l'adjectif vaut pour le spectacle

¹ *Ibid.*, p. 125.

² *Ibid.*, p. 131.

³ *Ibid.*, p. 116.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

qui s'offrent alors à leurs yeux : ils sont obligés de voir ce qu'ils ont fait sous une lumière qui ne leur dissimule rien du non-sens de leur projet.

L'agenda ou les volontés artificielles

On voit donc que le protagoniste n'a rien pour lui donner une assez solide joie de vivre, qu'il lutte sans cesse pour ne pas s'enfoncer dans les sables mouvants du désœuvrement et de l'ennui. Le subterfuge de l'agenda nous conforte dans cette idée. Le narrateur explique en quoi consiste cette discipline :

Tenir un agenda ; écrire pour chaque jour ce que je devrai faire dans la semaine, 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. Dans mon agenda je puise le sentiment du devoir ; j'écris huit jours à l'avance, pour avoir le temps d'oublier et pour me créer des surprises, indispensables dans ma manière de vivre ; chaque soir ainsi je m'endors devant un lendemain inconnu et pourtant déjà décidé par moi-même¹.

Qu'y a-t-il donc dans cet agenda, si ce ne sont quelques volontés artificielles servant à le décharger du devoir de décider chaque jour que faire ? Pour qui manque de Volonté, s'en créer artificiellement est un remède pour continuer, tant bien que mal, de vivre plus ou moins normalement.

Jean-Pierre Bertrand remarque que ce que l'agenda a de bon pour le protagoniste sont les « simulacres d'imprévus » nés de la contradiction entre les nécessités du moment et ce qui est écrit à l'avance. L'échec a l'avantage d'être surprenant et de sortir le protagoniste, dans une certaine mesure, de la stagnation. Les obligations inscrites sur l'agenda ne serviraient donc qu'à lui donner le plaisir de désobéir. J.-P. Bertrand dit que, pour le protagoniste, « la vie prend du relief, brise sa monotonie à la mesure des accidents qui en perturbent le déroulement² ».

Or il n'aurait pas besoin de se créer des imprévus si le jeu de la vie l'occupait déjà suffisamment, c'est-à-dire si la Volonté savait s'exprimer, en son individualité, dans une mesure normale, comme elle le fait pour Hubert, Richard ou Angèle.

Et même en amont de ces imprévus, nous pouvons dire qu'il se donne des directives quotidiennes afin de donner un sens factice à ses journées, ce qui vaut toujours mieux que ne vouloir rien faire.

¹ *Ibid.*, p. 29.

² BERTRAND, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 90.

Nous voyons que dans le dernier chapitre du livre, il se trouve dans un désœuvrement qui l'inquiète :

Alors m'envahit plus complètement la tristesse » « Car si Hubert s'en va, gémis-je – qui viendra me voir à six heures ? *Paludes* terminé, Dieu sait ce que je m'en vais pouvoir faire¹.

Et peu après il reprend son agenda : « Alors je rouvris mon agenda et sur la feuille du lundi, j'écrivis : "Tâcher de se lever à six heures." » Il semblerait donc qu'il se donne des motivations artificielles, pour pallier son absence de Volonté.

Même les étonnements, il se les crée à la demande. S'il a besoin d'écrire : « S'étonner de ne pas recevoir de lettre de Jules² », c'est qu'il ne le ressent pas spontanément.

Il paraît donc presque mort, comme Tityre : *recubans*. (D'un côté, il met sa vie en fiction avec *Paludes*, de l'autre, sa vie elle-même est une fiction pour lui-même, puisqu'il se contrôle comme on contrôle un personnage.)

Pourtant, il est vrai aussi de dire qu'il se méfie de sa volonté, dont il n'est pas entièrement vide, malgré cette atrophie que nous avons relevée. L'agenda est alors un moyen de prendre le dessus sur elle, de l'assourdir, de l'euthanasier. Peu importe ce qu'il souhaite faire à l'instant, il doit obéir à ce qu'il a envisagé huit jours plus tôt, pour « ne pas dépendre de l'atmosphère », c'est-à-dire de l'envie du moment. Il trompe donc sa volonté par le jeu du temps et de l'oubli, il la détraque en dissociant de plusieurs jours l'intention de la réalisation. Il change les règles du jeu pour vaincre l'ennui et le dégoût de vivre, comme l'excentrique personnage de *des Esseintes*³ qui, avec son régime alimentaire à l'envers, prend ses lavements comme on prend ses repas.

Parfois, tout de même, la volonté l'emporte, et c'est ce qui donne les imprévus négatifs. Ainsi on retrouve ce que disait J.-P. Bertrand : le protagoniste aime sentir le triomphe, sur son froid calcul, de la volonté vivante et chaude.

L'abandon

Deux ironies sont perceptibles dans *Paludes* : la première est celle du narrateur envers lui-même. « L'ironie considérée comme une forme de la macération. » Très

¹ *Paludes*, p. 142-143.

² *Ibid.*, p. 30.

³ Protagoniste d'*A Rebours*, le roman décadent de J.-K. Huysmans (1884).

important¹ », écrit Gide dans son journal après avoir écrit qu'il a « travaillé [...] à la correction de *Paludes*. » Que veut-il dire par « macération » ? Ne serait-ce pas, comme dit Cioran, une forme de l'ascèse ayant pour but d'annihiler les formes vulgaires, dissoudre une certaine naïveté ou une certaine vulgarité spirituelle, de renverser, en l'humiliant, un certain désir de confort trop humain² ?

A la fin du livre, Hubert intervient pour anéantir parfaitement tout espoir, poussant le protagoniste à se sentir plus misérable encore. Dans des remontrances condescendantes, il lui fait remarquer que ce ne sont pas les autres, mais lui qui se contente du petit : « Toi ? mais mon pauvre ami, réfléchis un peu que tu en as eu assez pour être allé jusqu'à Montmorency ! comment peux-tu prétendre ?... », puis il détruit toute son ambition, lui faisant voir qu'il ne peut être qu'un anti-modèle, en ceci que par ses actions, il vaut encore moins que ce qu'il dénonce :

Au reste il se peut bien que ce soit toi qui en aies parlé le premier ; mais à quoi ça sert-il, je te prie, de mettre des idées dans la tête des gens ? penses-tu que ce soit là ce qui les fasse agir ? Et même laisse-moi t'avouer ici que tu manques étrangement de force impulsive... Tu ne peux donner aux autres que ce que tu as³.

Le poème situé après le récit a une tonalité triste et découragée. L'instance lyrique dit : « je préfère la bonne lune », qui « se répand sans paroles ». Cette lune « saigne à perpétuité », à la manière d'un Prométhée dont le foie est dévoré chaque jour. Le poème déclare aussi que toute entreprise est inutile, puisque tout ce qu'on construit finit par s'étioler :

Nous avons bâti sur le sable
Des cathédrales périssables⁴

Cette idée de fragilité fait écho à cet extrait de *L'Art d'être heureux* de Schopenhauer comparant la précarité du bonheur à celle d'un château de carte :

Si l'on se dépeint par l'imagination de possibles cas de bonheur et leurs conséquences, on se rend la réalité encore plus invivable, on construit des châteaux de cartes et plus tard, à cause de la désillusion, il faut chèrement les payer⁵.

« Nous n'avons jamais vécu plus » fait remarquer Angèle. Avec l'ultime échec du bonheur du voyage, le protagoniste se résout définitivement à considérer que ce « plus » n'existe que dans son imagination. Il finit par reprendre la posture qu'il avait avant de

¹ *Journal*, en 1905, p. 167.

² Nous reprenons ce que dit Emil Cioran dans *Les Cahiers de L'Herme*, Flammarion, « champs », 2015.

³ *Paludes*, p. 141.

⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁵ SCHOPENHAUER, Arthur, *L'Art d'être heureux à travers cinquante règles de vie*, trad. J.-L. Schlegel, Paris, Seuil, 1998, p. 73.

vouloir cesser d'être misérable, posture qu'il n'ignore pas, dès le début, être la meilleure, puisque *Paludes* n'est pas que l'histoire de son protagoniste, mais aussi celle d'un personnage qui trouve la quiétude : cet autre personnage, c'est Tityre, créé par le narrateur, qui parfois ne fait plus qu'un avec sa création. Il en fait d'abord la satire, pourtant il l'envie, car ayant cessé de poursuivre le bonheur, il ne souffre pas.

Étudions maintenant la dualité de Tityre, ce personnage qui a à la fois le rôle du fou et du sage.

C) Le modèle de Tityre

Chasseur, pêcheur, *gentleman farmer*, médecin, martyr, ascète, poète, Tityre est inattendu et protéiforme, mais il ne représente qu'une seule vérité : il faut euthanasier sa volonté pour atteindre la quiétude du sage.

a. Un modèle satirique

Gide écrit à Rouart en 1894 : « j'écris "Paludes", qui est un ouvrage satirique¹. »

En effet, Tityre sert tout d'abord de caricature de tous ceux qui se contentent de ce qu'ils ont et qui devraient, selon le protagoniste, s'indigner. Tityre a le rôle de celui qui n'est jamais sorti de la caverne, qui est resté dupe du voile de Maya, esclave sans le savoir. C'est pourquoi le narrateur pense que Tityre est malheureux bien qu'il se croie heureux :

Tout va pour le mieux pense-t-il [*i.e.* Hubert], puisque Tityre est content ; mais c'est parce que Tityre est content que moi je veux cesser de l'être. Il faut qu'on s'indigne au contraire².

En ce sens, la réplique du protagoniste : « Tityre, c'est moi et ce n'est pas moi », signifie pour Christian Angelet : « Je ne suis pas celui qui en moi est content. Si je suis Tityre, c'est que l'impotence satisfaite sommeille en chacun de nous³. »

Pour Jean-Pierre Bertrand, Tityre est un « bouffon du manque, de l'absence⁴ », donc l'inverse d'un Sot ou un Fou du Moyen Âge, qui sont des bouffons de l'excès.

¹ Lettre datée du 27 avril 1894. GIDE, ROUART, *Correspondance, op. cit.*, p. 15.

² *Paludes*, p. 34-35.

³ ANGELET, Christian, *op. cit.*, p. 95.

⁴ BERTRAND, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 119.

Pour lui c'est le manque qui est excessif, en particulier lorsqu'il pêche à la ligne depuis sa fenêtre et que, par malchance nécessaire, il « ne prend rien¹ ». Il ne choisit pas plus de manger les vers de vase que lui imposent le prêtre et le médecin, régime à base de la forme de vie la plus élémentaire. Cependant il se résigne. Le but de cette caricature est de provoquer l'indignation devant la fadeur de l'existence.

Pourtant, en un sens, le protagoniste sait que Tityre a raison.

a. Tityre-Bouddha, de l'éveil à l'extinction

L'ascétisme volontaire

Lorsque le protagoniste de *Paludes* explique son livre à Hubert, Tityre est un chasseur mangeant son gibier sur des feux de broussailles. Sinon, il est davantage une sorte de *gentleman farmer* : il vit dans une tour, il a des ouvriers qui travaillent sur ses salines, il cesse son agitation, il se promène seulement et observe ce qui l'entoure : le chasseur insensé devient un ascète réfléchi.

Pour Schopenhauer, quand on sait que « cela va toujours ainsi, à l'infini » quand on a compris comment fonctionnait « le jeu des Danaïdes » (c'est-à-dire que tout désir satisfait en fait naître un autre), on comprend « qu'un vrai contentement est chose impossible », alors :

De toute cette suite de réflexions naît une humeur un peu mélancolique, l'air d'un homme qui vit avec un seul grand chagrin, et qui dès lors dédaigne le reste, petites douleurs et petits plaisirs ; c'est déjà un état plus noble, que cette chasse perpétuelle à des fantômes toujours changeants, qui est l'occupation de la plupart².

Ainsi, si le champ plein de pierres, la mauvaise pêche et les vers de vase ne sont pas choisis, parfois Tityre refuse lui-même l'abondance et la sophistication. Par exemple, quand il cherche des plantes, contrairement à des Esseintes qui n'aime que les plantes compliquées ayant l'apparence de plantes artificielles, Tityre, lui, trouve « des bourraches, des guimauves efficaces et des centaurées très amères » (plantes aux noms techniques du Jardin des Plantes), mais les ignore, et « revient avec une gerbe de simples³ ». Il se satisfait donc des choses les plus simples, incarnant alors l'homme qui mène une vie d'ascète en immolant consciencieusement sa volonté. « J'aurais fait de

¹ *Paludes*, p. 22.

² *Monde*, p. 403

³ *Paludes*, p. 104.

longs voyages pour trouver des pays d'étangs, mais j'en trouve ici qui m'entourent¹ », explique-t-il.

Le nirvâna

Par son souci qu'il a des autres dans ce qu'on appellera la parabole du faux médecin, Tityre incarne en un sens la sagesse bouddhiste, que Schopenhauer connaît, apprécie et cite dans ses ouvrages.

Tityre veut soigner ses ouvriers en leur donnant des plantes médicinales, il voit donc au-delà de son individualité, contrairement à ceux qui sont prisonniers du voile de Maya.

Or, les ouvriers ne voulant pas être soignés, Tityre « prend pour lui la fièvre ». Son histoire se termine par cette mention : « *Tityre semper recubans* », qui peut avoir plusieurs sens. Tityre est peut-être mort de son sacrifice : il a « pris » le mal de l'humanité entière et n'a pas survécu, tel le martyr qui meurt par pitié pour les autres.

Si nous regardons du côté des postures couchées ou sayana dans les pays bouddhistes, la mention du corps couché de Tityre peut avoir un sens très positif. Son corps immobile peut signifier que son âme est délivrée de la douleur, car pour elle la mort est un anéantissement total et heureux. Tityre pourrait être couché dans la posture du « parinirvâna », qui désigne le Bouddha allongé sur le côté, sa main droite soutenant sa tête, le bras et la main gauche allongés sur le corps. C'est le moment de l'« extinction complète », quand le saint, déjà délivré, parvient au terme de sa dernière existence et ne renaît plus dans aucun être. Schopenhauer considère qu'il y a dans le bouddhisme, en particulier dans les *Oupanishads*, de bonnes leçons, notamment celle de tenir pour une promesse de bonheur l'extinction de soi. « Tu arriveras au Nirvana, là où tu ne trouveras plus ces quatre choses : la naissance, la vieillesse, la maladie, la mort². »

Or la sagesse et l'art se touchent, ainsi que l'explique Schopenhauer dans ce passage du *Monde* :

Ce n'est pas seulement la philosophie, ce sont encore les beaux-arts qui travaillent au fond à résoudre le problème de l'existence. Car dans tout esprit, une fois adonné à la contemplation véritable, purement objective du monde, il s'est éveillé une tendance,

¹ *Paludes*, p. 44.

² *Monde*, p. 449.

quelque cachée et inconsciente qu'elle puisse être, à saisir l'essence vraie des choses, de la vie, de l'existence¹.

L'attitude contemplative de Tityre le fait accéder au statut de poète, et c'est peut-être là le message le plus profond, la clé du livre, caché derrière les ironies.

b. Tityre-Orphée, le poète des marais

Contempler le vide

Tityre « regarde les marécages² », dit le protagoniste quand Angèle lui demande : « qu'est-ce qu'il fait ? ». Il est donc tout entier contemplation, il ne fait plus qu'un avec les marécages, qui sont le reflet de son âme. « Entre tous, les grands paysages plats m'attirent, – les landes monotones³ [...] ». Autour de lui il n'y a rien qu'un « paysage inexistant⁴ », donc il regarde le vide, et il s'y plait. « J'aime un paysage [...] qui ne me distraient pas de ma pensée⁵. » Sa pensée est plate, sans relief : Tityre est celui dont l'excitation ne « retombe » pas plus qu'elle ne s'accroît. Nul rêve n'anime sa pensée. Il se concentre sur les petites besognes :

Pourquoi ma pensée est-elle triste ? – Si j'en avais souffert je me le serais plus souvent demandé. Si vous ne me l'aviez pas fait remarquer, je ne l'aurais peut-être pas su, car souvent elle s'amuse à beaucoup de choses qui ne vous intéressent pas du tout. Ainsi elle se plaît à relire ces lignes ; elle prend sa joie à de toutes petites besognes qu'il est inutile que je vous dise parce que vous ne les reconnaîtriez pas⁶...

Tityre *étant* ce qu'il regarde, il incarne ce que Schopenhauer appelle un « sujet connaissant pur », c'est-à-dire un sujet qui « remplit toute sa conscience de la contemplation paisible d'un objet naturel actuellement présent, paysage, arbre, rocher [...] ». Lorsqu'il voit ses marais, il « s'y plonge tout entier », il « s'y abîme », « oublie son individu, sa volonté » et « ne subsiste que comme sujet pur, comme clair miroir de l'objet ». Dans cette contemplation, dit Schopenhauer, il est « impossible de distinguer le sujet de l'intuition elle-même », car « celle-ci comme celui-là se confondent en un seul

¹ *Ibid.*, p. 1138.

² *Paludes*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 44.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁶ *Ibid.*, p. 45.

être, en une seule conscience entièrement occupée et remplie par une vision unique et intuitive¹ [...] ».

« J'habite les bas-fonds et ne songe pas trop à me hisser sur les collines, d'où je sais bien qu'on ne verrait rien d'autre² », dit Tityre. Cela signifie donc qu'il *sait* qu'il n'y a pas « autre chose » à attendre de la vie. Le narrateur finit par adopter cette sagesse. Hubert lui dit « Enfin, veux-tu venir avec nous ?... – non ? Eh bien ! alors?... ». Par ce simple « non ? », on comprend que le protagoniste ne souhaite plus partir (à Biskra). En somme, créé par le narrateur, Tityre indique que ce dernier est lucide sur l'absence d'un ailleurs où il pourrait fuir.

Assis près des bassins du Jardin des Plantes, le protagoniste tient un discours qui l'apparente fortement à Tityre. Comme lui, il regarde l'eau stagnante et y trouve son compte :

Il y pousse les plantes qu'on y laisse pousser ; il y nage beaucoup d'insectes. Je m'occupe à les regarder ; c'est même un peu cela qui m'a donné l'idée d'écrire *Paludes* ; le sentiment d'une inutile contemplation, l'émotion que j'ai devant les délicates choses grises³.

Car dans les choses à première vue uniformes se cache une certaine diversité, à la manière de l'aquarium qu'achète Tityre, qui ensuite « se réjouit à l'idée que tout le paysage du dehors s'y retrouve. Il n'y met que de la vase et de l'eau ; en la vase est un peuple inconnu qui se débrouille et qui l'amuse⁴ ». Le protagoniste se résigne lui-même à regarder le monde comme un aquarium où chacun s'agite absurdement.

Les irisations merveilleuses

Tityre suspend ses douleurs en observant non pas l'eau elle-même, grise et inintéressante, mais les irisations à sa surface : « Parfois, à la surface des eaux croupies, s'étale une irisation merveilleuse⁵ », dit-il. L'adjectif « croupies » vient ici en antithèse avec « merveilleuse ». « Marais ! qui donc raconterait vos charmes ? Tityre ! », s'exclame enfin le personnage. Il est donc le poète qui voit la beauté à même la laideur de l'existence.

¹ *Monde*, p. 231.

² *Ibid.*, p. 58.

³ *Paludes.*, p. 44.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

« *Sit Tityre Orpheus* » étant l'épigraphe de la postface de *Paludes* (la citation est de Virgile), nous sommes invités à comparer Tityre et Orphée. Qui est Orphée ? Ce personnage mythologique est un poète dont le chant est si fascinant qu'il en devient performatif : en chantant et jouant de la lyre, Orphée fait se mouvoir les animaux et même les objets inanimés tels que les buissons et les rochers. Il entre donc en symbiose avec la nature, comme Tityre, qui ne fait qu'un avec ses paysages de marais calmes et délicatement joyeux. On pourrait concevoir le phénomène de réflexion suivant : dans le miroir des eaux calmes, le protagoniste de *Paludes* aperçoit son reflet, et nomme cette seconde figure « Tityre ». Il crée un personnage pour cette part de lui-même qui n'apparaît qu'aux environs des marais ennuyeux. Alors, dans ces moments-là, quand une émotion lui vient, du fait de la proximité de Tityre, il la lui donne. Le passage suivant le montre :

Un hydrophile vint à passer. Je ne pus retenir une pensée poétique et, sortant un nouveau feuillet de ma poche, j'écrivis :
Tityre sourit!

On voit en effet dans cet extrait que par l'écriture le « je » devient « Tityre ». L'élément déclencheur du sourire est la vue d'un hydrophile, qui est un insecte vivant dans les eaux stagnantes, et dont le nom vient du grec (hydrophile : qui aime l'eau). Tityre sourit parce qu'il est conscient d'une secrète vérité, puisque, comme l'hydrophile, il a appris à aimer les marais. Dans des termes schopenhaueriens, sa sagesse consiste à dépasser la connaissance soumise au principe de raison, qui constitue la connaissance rationnelle et qui « est comme la chute des gouttes innombrables et impuissantes qui dans une cascade changent sans cesse et n'ont pas un instant de repos ». En dépassant cette première connaissance, Tityre atteint l'attitude contemplative, qui est comme « l'arc-en-ciel qui plane paisible au-dessus de ce tumulte déchaîné² [des gouttes d'eau susmentionnées] ». Détaché de sa volonté individuelle, il est donc un exemple de ce que Schopenhauer appelle un « génie », car

l'essence du génie consiste dans une aptitude éminente à cette contemplation ; elle exige un oubli complet de la personnalité et de ses relations ; ainsi la génialité n'est pas autre chose que l'objectivité la plus parfaite, c'est-à-dire la direction objective de l'esprit, opposée à la direction subjective qui aboutit à la personnalité, c'est-à-dire à la volonté³.

¹ *Paludes*, p. 45-46.

² *Monde*, p. 240.

³ *Monde*, p. 240.

Paludes n'est pas la seule œuvre dont le sujet soit autant « rétréci ». Le roman décadent, à partir de 1884 avec *A Rebours* de Huysmans, opte pour la non-histoire et la micro-durée, comme le rappelle Jean-Pierre Bertrand. Pour leurs personnages principaux, les romanciers décadents ne choisissent pas des types sociaux mais des individus oisifs, esthètes, célibataires, malades ou impuissants, qui remplissent le vide de leur personnalité sociale d'une existence dévouée à l'esthétique. La particularité de *Paludes*, par rapport aux codes de la décadence, réside avant tout dans ses jeux de miroirs. *Paludes* est à l'image de l'aquarium qu'achète Tityre : il faut regarder attentivement ce qui s'y passe pour voir que derrière son apparence minimaliste, la vie en général est représentée.

Par la technique du livre enchâssé dans *Paludes*, l'œuvre se reflète elle-même. Si pour Schopenhauer le poète « est le miroir de l'humanité, et lui met devant les yeux tous les sentiments dont elle est remplie¹ » c'est-à-dire qu'il « est donc le résumé de l'homme en général », dans cet ensemble est aussi inclus, dans l'œuvre de *Paludes*, le reflet de l'écrivain écrivant et du lecteur lisant. Pour parler de son caractère autotélique et autoréflexif, Gide comparait son livre au « catoblépas² » (animal qui se mange les pieds) ; Alain Goulet le compare au ruban de Moebius :

sans envers ni endroit, dont chaque point peut être considéré comme appartenant à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, qu'on peut parcourir intégralement en suivant la même surface, et dont le parcours ramène le crayon au point de départ³.

Cette comparaison avec le ruban de Moebius qui n'a ni début ni fin illustre que *Paludes* ne raconte pas une histoire mais dit ce qui *est*. C'est ainsi que l'art sort de la temporalité. *Paludes* encadrant et *Paludes* enchâssé, nés respectivement de la détresse de Gide et de son protagoniste, les sauvent en même temps de celle-ci, car l'art touche à l'éternité, à ce qui est, et non ce qui devient, « il arrête la roue du temps⁴ ». Au moment même où le protagoniste a « peur de la mort » et se demande : « Ne pourrions-nous jamais poser rien hors du temps – que nous ne soyons pas obligés de refaire. – Quelque

¹ *Monde*, p. 319. Cité aussi par Christian Angelet dans la conclusion, p. 142.

² Lettre à Henri de Régnier : « Je fais maintenant un livre bien plus absurde [que *Le Voyage d'Urien* (1893)], où le sujet, comme le catoblépas stupide et comme Flaubert, se dévore lui-même un peu. » Lettre datée d'août 1893. GIDE, ROUART, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 14 (en note de bas de page).

³ GOULET Alain, « Jeux de miroirs paludéens : l'inversion généralisée » dans *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°77, 1988, p. 29-30. Cité par BERTRAND, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 63 et dossier p. 185.

⁴ *Ibid.*, p. 239.

œuvre enfin qui n'ait plus besoin de nous pour durer¹ », son auteur s'extrait du devenir et emporte dans son envol ses lecteurs avec lui.

Le livre s'achève cependant par une « alternative », petit texte niant l'intégralité de ce qui a été dit auparavant, et où l'auteur qualifie ses idées de « résolutions inutiles ». Cette minimisation des idées soulevées par *Paludes* invite donc le lecteur à aller au-delà de ce qu'il a lu. Car en faisant l'acte d'écrire *Paludes*, Gide, peu à peu, se libère du pessimisme schopenhauerien. Monique Yaari explique en ce sens que l'auteur établit une « connivence [...] avec ses lecteurs aux dépens de son protagoniste² » et augmente le potentiel statut d'ironistes de ces derniers.

Le protagoniste reste enfermé dans sa pusillanimité car il ne sait pas comment « sortir » autrement que par l'ascèse et l'art, mais il donne aux lecteurs cette impulsion pour sortir et mener la vie pleinement heureuse à laquelle *Les Nourritures terrestres* servent de manuel.

Dans un premier temps, se dégage l'ironie du protagoniste envers lui-même, ironie qui aboutit à la décision de vivre hors du monde ; dans un deuxième temps, l'ironie est celle de l'auteur envers son personnage, qui a tort de nier sa vitalité.

Un livre est « clos, plein, lisse comme un œuf », dit le protagoniste. Or l'œuf est aussi le lieu des forces en puissance, de l'embryon en croissance, dont le corps ne s'est pas encore épanoui. *Paludes* contient-il le germe d'un esprit nietzschéen ? C'est ce que nous allons tenter de démontrer dans la troisième et dernière partie de notre étude.

¹ *Ibid.*, p. 132.

² YAARI, Monique, *Ironie paradoxale et ironique poétique : vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans Paludes*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 1988, p. 138.

III – *Paludes* ou le gai savoir nietzschéen

Nietzsche a été un des rares lecteurs sérieux de Schopenhauer. Sans cette lecture approfondie, et sans une première sympathie de pensée, il n'aurait pu rompre avec son maître avec autant d'éclat.

Le lecteur hâtif les range tous les deux à tort parmi les « nihilistes », mais s'il est vrai qu'ils nient que le monde a une cause et une finalité, ils ne nient pas pour autant toutes valeurs. On ne peut pas nier que *Le Monde comme Volonté et comme représentation* contienne des promesses de sérénité, des sourires délicats et reposés, semblables à celui de Tityre. Une autre interprétation réductrice est de dire que Schopenhauer serait pessimiste tandis que Nietzsche serait optimiste. En vérité, ils visent tous deux une vie plus supportable : Schopenhauer dans l'élévation au-dessus du mouvement incessant du vouloir-vivre, Nietzsche dans un « oui » joyeux triomphant de l'absurdité. Ce qui différencie essentiellement les deux philosophes tient dans l'importance donnée à l'individu, et la croyance en la joie. Schopenhauer exclut que l'on puisse être joyeux de vivre : pour lui, appréhender sa vie personnelle, c'est dans le même temps voir qu'elle ne mène à rien, de là l'échappée dans l'éternel – par la philosophie, l'art ou la pitié. Pour Nietzsche au contraire, on peut être heureux de vivre en dépit de, voire grâce à notre condition tragique.

Dans cette partie nous mettrons *Paludes* en regard avec les œuvres de Nietzsche telles qu'*Ainsi parlait Zarathoustra* (traduit en 1892), *Humain, trop humain* (1899), *La Généalogie de la morale* (1900), *Le Gai Savoir* (1901), *Aurore* (1901), *Le Crépuscule des idoles* (1908), *Par-delà le bien et le mal* (1913), et avec *Les Nourritures terrestres*, qui ont à l'insu de leur auteur un accent nietzschéen, tandis que *Paludes* n'en a l'esprit qu'en embryon, et est si différent en apparence ! (Comme la chrysalide et le papillon, si l'on ose réutiliser la métaphore à « trois sous » de Gide¹.)

Paludes s'inscrit en tout cas dans le climat nietzschéiste et il est possible de relever des images qui résonnent d'un esprit nietzschéen.

¹ « Mon esprit se déchrysalide ; il a dormi tout l'an passé ; toucher trop tôt au papillon, c'est risquer d'abîmer ses ailes – on ne les répare pas. (Trois sous, la métaphore) ». Lettre du mois d'octobre 1894. GIDE, André, LOUÏS, Pierre et VALÉRY, Paul, *Correspondance à trois voix*, *op. cit.*, p. 744.

A) Tuer l'esprit de lourdeur

a. Un contexte de renaissance littéraire

Gide est d'abord symboliste, avant d'en avoir assez de « s'enfermer » dans ses « tour de rêve¹ ». Partant de ce contexte, *Paludes* sera à nos yeux la critique d'une recherche qui à l'extrême ne voit le sens de la vie qu'en dehors, au-dessus, au-delà d'elle, le cri de détresse d'un homme qui en a eu « vraiment assez² » du petit monde des littérateurs symbolistes, monde qui, à force de durer est devenu « artificiel et vain³ ».

Dans le texte, l'opposition entre le « dedans » et le « dehors » peut être lue comme l'opposition entre, d'un côté, la situation présente : le symbolisme valétudinaire, et, de l'autre, le naturisme à venir qui valorise la province et la campagne. Le monde des littérateurs est devenu un entre-soi dont les membres s'encouragent, se flattent, un « portique aux disputes oiseuses⁴ » comme l'écrit Adolphe Retté, donc un monde qui tourne en rond et ne progresse plus.

Dans son rêve, le protagoniste s'inquiète de ne pouvoir « courir assez vite » à cause d'un « terrain [...] horriblement élastique⁵ ». Il dénonce symboliquement l'immobilisme de son époque, qui l'étouffe.

Dans une précédente interprétation nous avons dit que soleil symbolisait la vérité. On peut dire aussi qu'il représente la vie, dans la mesure où il est biologiquement sa condition nécessaire, et que sans lui, les êtres s'étiolent et se fanent. En ce sens, si Richard s'est résigné à vivre loin du soleil et se trouve heureux, il n'en reste pas moins que sa condition est contre-nature, et donc qu'elle n'est pas adaptée à l'épanouissement de ses enfants. Richard reconnaît que

ce qu'il leur faudrait, c'est le grand air, les jeux au soleil ; on s'étiole dans ces pièces trop étroites. Moi, cela m'est égal ; je suis vieux ; j'ai pris mon parti de ces choses – mais mes enfants ne sont pas joyeux et j'en souffre⁶.

¹ Lettre datée du 23 juin 1891. GIDE, André, VALÉRY, Paul, *Correspondance : 1890-1942*, *op. cit.*, p. 129.

² MAUCLAIR, Camille, *art. cit.*

³ FONTAINAS, André, lettre inédite écrite après *Les Nourritures terrestres*. Bibliothèque Jacques Doucet, déjà citée.

⁴ RETTÉ, Adolphe, *Le Symbolisme : anecdotes et souvenirs*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1903. Cité par DECAUDIN, Michel, *op. cit.*, p. 32.

⁵ *Paludes*, p. 95-96.

⁶ *Ibid.*, p. 39.

L'attitude des littérateurs qui se contentent du *statu quo* est illustrée par Tityre qui se contente de son marais. A chercher toujours la vérité immuable derrière les apparences mouvantes, les symbolistes se détournent de ce qui est changeant, remuant : métaphoriquement, à l'eau vive ils préféreraient les étangs (notons l'homonymie entre « étang » : l'eau stagnante, et « étant » : ce qui est et demeure).

« Entre tous, les grands paysages plats m'attirent, - les landes monotones¹ », dit Tityre. Or ce qui stagne finit par croupir : d'où l'insanité et le danger des fièvres des marais. Tityre a pris la fièvre et finit *recubans* : le symbolisme l'a tué.

Après que Richard a dit « je ne changerais pas ces joies... », la mention du soleil cède la place à celle des odeurs :

Il est vrai, repartis-je [c'est le protagoniste qui parle], que chez vous cela sent un peu le renfermé ; – mais quand on ouvre trop la fenêtre les odeurs de la rue montent toutes...²

Vivre dans des pièces trop étroites qui sentent le renfermé est absurde quand on sait qu'ailleurs l'on pourrait trouver le grand air.

Le manque d'air est évoqué deux fois dans le texte. Une fois avec Roland : « le manque d'air ici, autant que l'ennui, fait bâiller³ », puis avant d'aller chez Angèle : « on se prépare à manquer d'air⁴ ». L'asphyxie est une menace qui plane tout le long du récit.

Le protagoniste frustré rêve donc de grands espaces :

Et je vociférai, pris de lyrisme pour couvrir le petit bruit de crécelle : – Angèle ! Angèle ! Il est temps ! quittons ces lieux intolérables ! – Entendrons-nous soudain, belle amie, le grand vent de la mer sur les plages⁵ ?

Et, à la fin du livre, le protagoniste écrit ce bilan qui reprend les images en rapport avec l'espace (plus ou moins grand), la lumière et la qualité de l'air :

Toute la vie j'aurai tendu vers une un peu plus grande lumière. J'ai vu, ah ! tout autour de moi, des tas d'êtres languir dans les pièces trop étroites ; le soleil n'y pénétrait point ; de grandes plaques décolorantes en amenaient vers midi des reflets. C'était l'heure où, dans les ruelles, on étouffait de la chaleur sans souffles ; des rayons ne trouvant pas où se répandre concentraient entre les murailles une malsaine pâmoison. Ceux qui les avaient vues pensaient aux étendues, aux rayons sur l'écume des vagues et sur les céréales des plaines⁶.

¹ *Ibid.*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 61.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ *Ibid.*, p. 129-130.

Nietzsche, qui à l'instar de Schopenhauer mobilise des images poétiques pour soutenir ses propos, associe par une de ces métaphores (qui n'est certes pas la plus originale) la joie au soleil. Dans *Aurore*, dans le paragraphe intitulé : « Pour déterminer la valeur de la vie contemplative », Nietzsche parle des « malheurs » et « malédictions qui atteignent les hommes de la vie active par les différents contre-coups de la contemplation » :

les natures dites religieuses [...] ont, de tout temps, agi de façon à rendre la vie difficile aux hommes pratiques, à les en dégoûter si possible : obscurcir le ciel, effacer le soleil, rendre la joie suspecte, déprécier les espérances, paralyser la main active¹ [...]

Pour Nietzsche, la morale efface la joie, la vie, elle est donc dangereuse. « Il a supprimé la morale » rapporte le Figaro en 1892, « il considère la notion du bien et du mal comme un préjugé vulgaire dont les esprits cultivés doivent s'affranchir².

De ce fait, conscients d'avoir travaillé à démontrer en quoi Tityre, après avoir été la figure satirique de l'esclave aveugle, était le sage suprêmement lucide, nous expliquerons en quoi Nietzsche, pour sa part, juge avec un mépris féroce une telle attitude contemplative, laquelle nous paraissait pourtant la plus raisonnable.

b. Une autre généalogie de la morale

La vertu des faibles

Paludes procède, comme Nietzsche, à une inversion du bien et du mal.

Le personnage sur lequel s'opère nettement cette inversion est Richard. Cet homme est, dans un premier temps, pour le protagoniste, « très estimable », un « excellent homme », qui « mérite toute [s]on estime », du fait qu'« il est extrêmement vertueux ». Cependant, le protagoniste se demande si sa vertu en est vraiment une. « Il appelle souvent vertu l'acceptation, parce que cela la permet aux pauvres », écrit-il. Peut-on alors toujours dire qu'il a du mérite ou qu'il est estimable ?

Richard tient ce genre de discours : « je suis vieux ; j'ai pris mon parti de ces choses³ », ou encore : « Peu de choses me sont accordées, mais j'ai fait mon bonheur de

¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Aurore*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901 (1881), § 41.

² LABADIE-LAGRAVE, Gaston, « Disciples de Nietzsche », *Le Figaro*, 19 mars 1892, p. 29. (Supplément littéraire du dimanche)

³ *Paludes*, p. 39.

peu de choses ». Aux yeux du protagoniste, Richard est enfermé dans son petit manège et s'en contente, comme Tityre de ces champs plein de pierres, personnage que le protagoniste dit vouloir rendre « méprisable à force de résignation ». Quand le protagoniste lui annonce qu'il part en voyage, Richard paraît « très surpris » et « part[...] sans rien ajouter¹ », comme si cela lui semblait invraisemblable. Richard peut ainsi servir d'illustration aux théories de Schopenhauer et Nietzsche sur la résignation. Schopenhauer n'y voit pas d'inconvénient ; dans *L'Art d'être heureux*, il l'aborde comme une conséquence logique et raisonnable :

Nous ressemblons aux éléphants en captivité qui, des jours durant, se déchaînent et se débattent, jusqu'à ce qu'ils comprennent que c'est sans résultat ; et subitement ils s'offrent alors au joug, domptés pour toujours². [...] De là vient que d'innombrables maux durables – infirmité, pauvreté, rang social inférieur, laideur, habitant misérable – sont supportés dans une parfaite indifférence par des individus innombrables et ne sont plus même sentis, comme des plaies cicatrisées, uniquement parce que ces gens savent que la nécessité interne ou externe ne laisse pas d'autre choix.

En revanche, Nietzsche, qui dit dans l'avant-propos sa *Généalogie de la morale*, qu'il a à s'« expliquer avec [s]on grand maître Schopenhauer », considère justement que « c'est seulement quand la *maladie des chaînes* sera surmontée que le premier grand but sera entièrement atteint : la séparation de l'homme et de l'animal³ ». Il s'insurge contre cette résignation qui fait de nous des animaux.

Dans ses écrits, il s'interroge sur l'origine de la morale et soutient, notamment dans le *Crépuscule des idoles*, qu'en réalité « il n'y a pas du tout de faits moraux », car « la morale n'est qu'une interprétation de certains phénomènes, mais une fausse interprétation⁴. » Il explique dans cet ouvrage que ce que l'on prend pour un progrès est en réalité un déclin. Ce qu'on a appelé « morale » est la volonté d'« améliorer » les hommes. Or, « appeler “amélioration” la domestication d'un animal » est pour Nietzsche « une plaisanterie ». Concrètement, que fait-on de la bête que l'on met dans une « ménagerie » ?

On l'affaiblit, on la rend moins dangereuse, par le sentiment dépressif de la crainte, par la douleur et les blessures on en fait la bête malade. — Il n'en est pas autrement de l'homme apprivoisé que le prêtre a rendu « meilleur ».

L'idée est reprise dans *Le Voyageur et son ombre* :

¹ *Ibid.*, p. 59.

² SCHOPENHAUER, Arthur, *L'Art d'être heureux*, *op. cit.*, p. 39.

³ NIETZSCHE, Friedrich, *Humain, trop humain (deuxième partie : Le Voyageur et son ombre)*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1902 (1878-1880), § 350.

⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *Le Crépuscule des idoles*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1908 (1888), §1.

On a mis beaucoup de chaînes à l'homme pour qu'il désapprenne de se comporter comme un animal : et, en vérité, il est devenu plus doux, plus spirituel, plus joyeux, plus réfléchi que ne sont tous les animaux. Mais dès lors il souffre encore d'avoir manqué si longtemps d'air pur et de mouvements libres : — ces chaînes cependant, je le répète encore et toujours, ce sont ces erreurs lourdes et significatives des représentations morales, religieuses et métaphysiques¹.

Le poème à la fin de *Paludes* fait également référence aux animaux trop dociles :

Eux mènent comme à l'abreuvoir
Les troupeaux blancs à l'abattoir

Le protagoniste dit aussi que l'on fait tous les jours le mouvement que font les « fauves prisonniers² » dans des cages. L'image de la cage fait signe vers l'étroitesse, comme celle de l'écorce, que l'on trouve dans ce texte que le narrateur écrit (et « pas seulement à propos de Richard ») :

Vertu des humbles – acceptation ; et cela leur va si bien, à certains, qu'on croit comprendre que leur vie est faite à la mesure de leur âme. [...] les événements arrivent à chacun selon les affinités appropriatives. Chacun trouve ce qui lui convient. Donc si l'on se contente du médiocre que l'on a, l'on prouve qu'il est à votre taille et rien d'autre n'arrivera. Destinées faites sur mesure. Nécessité de faire craquer ses vêtements comme le platane ou l'eucalyptus, en s'agrandissant, ses écorces.

Nietzsche aussi utilise l'image de l'étroitesse quand il écrit dans *Le Gai Savoir* : « Je hais les âmes étroites : il n'y a là rien de bon et presque rien de mauvais³ », ce qui reprend l'idée d'une bonté qui ne rendrait pas meilleur mais qui, au contraire, amoindrirait l'homme.

Les marais comme symboles de la tentation nihiliste

Le poème à la fin de *Paludes*, chant qui se complait dans sa langueur, exprime un épuisement :

Aussi depuis notre infortune
Moi je préfère la bonne lune
Elle fait se désoler les chiens
Et chanter les crapauds musiciens
Au fond des étangs bénévoles
Elle se répand sans paroles ;
Sa tiède nudité
Saigne à perpétuité

¹ *Le voyageur et son ombre, op. cit.*, § 350.

² *Paludes*, p. 31.

³ *Le Gai Savoir, op. cit.*, § 18.

On pourrait voir dans ce poème un spectacle peu enviable. La lune a atteint « le fond » des étangs, elle « se répand », elle est « tiède » : elle se vautre dans la médiocrité, et si elle saigne à perpétuité, c'est qu'elle représente l'ascète qui se fustige, figure que Nietzsche abhorre. Cette atmosphère d'abandon et de triste consolation, ce climat digne de la morale des faibles, Nietzsche le considère comme une tentation dangereuse.

Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* associe l'homme à un crapaud : « Pourquoi as-tu vécu si longtemps au bord du marécage, te voilà, toi aussi, devenu grenouille et crapaud¹ ! ». Il nous met en garde, car il voit que l'homme pourrait être authentiquement meilleur s'il ne disait pas non à la vie, ni à lui-même. « Ce serait bien la faute de la morale si le type humain ne pouvait jamais atteindre à *la plus haute magnificence et splendeur* qui lui est possible² ». Il voit dans les « instincts de pitié, de déni de soi, de sacrifice de soi », instincts que Schopenhauer aurait « si longtemps auréolés, divinisés et projetés dans l'au-delà³ » :

le grand danger pour l'humanité, ce qui la charme et l'égare de la façon la plus sublime – vers quoi ? Vers le néant ? – c'est là justement que je voyais le commencement de la fin, l'enlèvement, la lassitude nostalgique, la volonté se tournant *contre* la vie⁴ [...]

Donc les marais aux rives molles de *Paludes*, où l'on s'enlise jusqu'à l'anéantissement complet de soi, peuvent être l'image de la tentation nihiliste. Tityre demeure *recubans* car la morale schopenhauerienne, le « dommageable amollissement moderne des sentiments⁵ », a eu raison de lui. Nihilisme et bouddhisme européen sont synonymes pour Nietzsche⁶. Si Tityre atteint une sorte de nirvana schopenhauerien, il atteint alors selon Nietzsche l'ultime erreur du faible qui préfère encore vouloir le néant plutôt que ne pas vouloir du tout.

L'idéal ascétique traduit l'*horror vacui* de la volonté humaine, son besoin d'avoir un but ; il est le moyen pour les faibles d'assouvir leur volonté de puissance, qui doit bien se porter sur quelque chose. Les faibles s'épanouissent donc dans l'effort d'empêcher tout épanouissement, que ce soit le leur ou celui des autres.

¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1898 (1883), p. 263.

² NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la morale*, trad. Eric Blondel, Ole Hansen-Løve, Théo Leydenbach et Pierre Pénisson, introduction et notes par Philippe Choulet, Paris, Flammarion, 1996. p. 30-32.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

Dans sa solitude, les seuls individus que rencontre Tityre sont un prêtre et un médecin, qui ont un rôle déterminant. Ce sont eux qui lui conseillent d'avoir pour toute nourriture des vers de vase.

« La chasse est défendue », et les sarcelles que Tityre a chassées constitueraient un « gibier peccamineux ». Et le prêtre d'expliquer :

dans le doute autant l'abstinence ; – préférons la macération ; – l'Eglise en connaît d'excellentes et dont l'efficace est certaine. – Oserai-je conseiller un frère : – mangez, mangez des vers de vase.

Après quoi un médecin vient à son tour pour dire à Tityre qu'il doit « adapter » son sang à l'essence des marais, qui se concentre dans les vers de vase, et que les manger prévient de la fièvre maligne. Le narrateur écrit cela pour rendre Tityre dégoûtant, et, au passage, suscite chez le lecteur un sentiment de désapprobation contre ce prêtre, ce médecin et leurs idées si saugrenues. Nietzsche dans la *Généalogie de la morale* éprouve la même méfiance vis-à-vis de ce genre de conseil de la part des « prêtres de tous les temps » :

ce qu'ils ont eux-mêmes imaginé en guise de remède contre la morbidité qui leur est propre, – ne faut-il pas reconnaître qu'il s'est avéré en définitive cent fois plus dangereux dans ses effets secondaires que la maladie dont il devait les sauver ? L'humanité même est encore malade des séquelles de ces niaiseries thérapeutiques inventées par les prêtres ! Songeons par exemple à certaines formes de régime (s'abstenir de viande), au jeûne¹ [...]

Tityre peut donc aussi incarner l'humanité malade par la faute des prêtres. Mais le protagoniste raconte à Hubert que Tityre, lui, ne se plaint pas :

Mais le plus étonnant, – c'est que Tityre y goûte ; au bout de peu de jours il s'y fait ; il va les trouver excellents. – Dis ! est-il répugnant, Tityre !?

Une anecdote de la vie de Gide est en lien avec cette situation. Dans *Si le grain ne meurt*, Gide relate la chose suivante :

chaque mercredi soir la petite Mimi vient coucher ici [...]. Dans la chambre qu'elle occupe, il y a un réveille-matin ; la petite s'en plaint ; elle dit que le tic-tac l'empêche de dormir. Savez-vous ce qu'a fait Mme de la Nux ? Elle a enlevé le réveille-matin. Alors comment voulez-vous que la petite s'habitue² ?

Puis Gide associe cette histoire d'habitude à prendre à une autre : « Et ceci me fait penser à ce mot exquis de M^{lle} de Marcillac [...] » :

¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la morale*, op. cit., p. 43.

² GIDE, André, *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 240.

[une vieille fille] parlait de sa petite-nièce qui manifestait une particulière horreur pour ces grosses larves de hanneton qu'on appelle communément « turcs », ou « vers blancs ». Sa mère avait résolu de triompher de cette répugnance.

- Savez-vous comment elle s'y est prise ? Elle a imaginé de lui en faire manger, à la pauvre enfant !

- Mais, s'écria M^{lle} de Marcillac, il y avait de quoi l'en dégoûter pour toute la vie ! Peut-être ne verra-t-on pas bien le rapport. Laissons.

C'est cette dernière phrase « peut-être ne verra-t-on pas bien le rapport » qui nous interpelle : le rapport, on le voit dans *Paludes* dans lequel on retrouve la question de l'habitude et la question de la répugnance dans l'anecdote de Tityre ! Manger des vers, c'est considérer comme « bon » quelque chose qui nous affaiblit, c'est voir dans la faiblesse une vertu.

Hubert dit que Tityre « est un bienheureux¹ », parce que Hubert « se figure qu'on désire par goût et avec passion, tout ce qui vous est utile² », dirait Gide³. Il faudrait au contraire qu'il prenne conscience de la violence qui lui est faite, comme Nietzsche l'explique de manière générale dans *Schopenhauer éducateur* :

L'homme qui ne veut pas faire partie de la masse n'a qu'à cesser de s'accommoder de celle-ci ; qu'il obéisse à sa conscience qui lui dit : « Sois toi-même ! Tout ce que tu fais maintenant, tout ce que tu penses et tout ce que tu désires, ce n'est pas toi qui le fais, le penses et le désires. »

En somme, dans ce passage, Tityre est un individu asservi qui porte ses fardeaux sans se poser de question.

Les fardeaux

On peut donc penser que le narrateur exprime son accablement sous le poids de la morale lorsqu'il fait « ce geste [...] de rejeter des vêtements trop lourds, des manteaux, de dessus [ses] épaules⁴ ». Il désignerait aussi toutes ses valeurs ainsi : « c'est horrible ; cela s'attache à nous par la seule vertu du poids. On ne s'en débarrasse pas. » Ceux qui supportent trop docilement le poids de leurs valeurs préconçues sont, pour Nietzsche, des « chameaux » portant des « fardeaux ». Nietzsche dans *Ainsi parlait*

¹ *Paludes*, p. 41.

² *Journal*, p. 20.

³ Il le dit en tout cas à propos de Pierre Louis dans son *Journal*, or Pierre Louis c'est Hubert : « et pour mon grand ami Hubert, vers la fin du volume, on se "rend compte" que c'est toi. », écrit Gide à Pierre Louÿs dans une lettre datée de fin novembre 1894. GIDE, André, LOUÏS, Pierre et VALÉRY, Paul, *Correspondance à trois voix*, 1888-1920, édition établie et annotée par Peter Fawcett et Pascal Mercier, préface de Pascal Mercier, Paris, Gallimard, « Blanche », 2004, p. 758.

⁴ *Paludes*, p. 139.

Zarathoustra présente en effet trois métaphores : celles du chameau, du lion et de l'enfant. Est chameau celui qui subit un « fardeau pesant pour l'esprit¹ ». Être un chameau, n'est-ce pas, notamment « descendre dans l'eau sale si c'est l'eau de la vérité et ne point repousser les grenouilles visqueuses et les purulents crapauds² ? », demande Nietzsche, faisant ici aussi l'association entre les crapauds, animaux au sang froid, et les hommes de la vie contemplative qui enseignent la pitié, le déni de soi et la froide morale. Pour les plus dociles, le poids qu'ils portent paradoxalement les soulage, car ils n'ont pas à construire d'autres valeurs, ils sont donc déchargés de la responsabilité de trouver un sens à leur vie. Le protagoniste est évidemment loin de leur ressembler.

« Mais au fond du désert le plus solitaire s'accomplit la seconde métamorphose : ici l'esprit devient lion, il veut conquérir la liberté et être maître de son propre désert³ », explique Nietzsche. Le protagoniste en préparant son voyage, sans avoir atteint un autre désert que celui de sa solitude, de son « estrangement » parmi les hommes, est déjà devenu lion. Le lion prend une position offensive : « Il cherche ici son dernier maître : il veut être l'ennemi de ce maître, comme il est l'ennemi de son dernier dieu ». Le protagoniste de *Paludes* en effet en opposition avec les valeurs usuelles. Il voudrait toutes les oublier, être de ceux qui « sont dehors tout de suite », et dont la porte de leur maison « ouvre sur l'immense plaine, où, sitôt qu'ils sont descendus, s'oublie et se perd leur demeure⁴ ».

Or lorsque l'homme est délesté du fardeau de ses valeurs, donc du confort d'avoir des repères pour guider ses pas, il ne sait plus, dans un premier temps, où marcher. « N'errons-nous pas comme à travers un néant infini⁵ ? » demande Nietzsche dans la parabole de « L'Insensé » du *Gai Savoir*. Il faut prendre acte du fait qu'on a tué Dieu, c'est-à-dire nos valeurs morales, l'idée qu'il y a un « bien » et un « mal ».

Qui nous a donné l'éponge pour effacer l'horizon ? Qu'avons-nous fait lorsque nous avons détaché cette terre de la chaîne de son soleil ? Où la conduisent maintenant ses mouvements ?

Dans *Paludes* le protagoniste, encore à moitié dupe, s'écrie : « Seigneur, nous sommes terriblement enfermés ! » Mais n'entend pas de réponse : « ma voix me revenait tout entière de la voûte ». Le protagoniste est mis face au fait qu'il n'y pas d'arrière-

¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit., p. 38.

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*

⁴ *Paludes.*, p. 136.

⁵ *Le Gai Savoir*, op. cit., § 125.

monde, qu'il n'y a aucun Dieu qui l'écoute et qui puisse guider son existence. Il lui incombe de trouver le propre sens de sa vie, et de se limiter au terrestre, selon l'enseignement de Zarathoustra qui dit qu'il ne faut plus « cacher sa tête dans le sable des choses célestes, mais la porter fièrement, une tête terrestre qui crée le sens de la terre¹ ! »

Conscient du fait que le monde n'est pas voulu par Dieu et que les hommes sont seuls juges, l'Insensé du *Gai Savoir* dit : « ne faut-il pas dès le matin allumer des lanternes ? », indiquant ici la nécessité de s'éclairer soi-même, comme l'écrit Gide dans les *Nourritures terrestres* : « et tu seras pareil, Nathanaël, à qui suivrait pour se guider une lumière que lui-même tiendrait en sa main ».

Le soleil représente donc la vérité, et si on ne le trouve pas, c'est qu'il n'y a plus de vérité : on erre dans un monde obscur. *Les Nourritures terrestres* est le livre de celui qui a trouvé sa propre lumière, tandis que *Paludes* est seulement le monde élastique où tout est sens dessus dessous, mais plongé dans l'obscurité : d'où l'impression de sentir peser sur soi les « sombres ondes de la mer ». Il n'y a plus d'en haut, plus d'en bas, il erre dans un néant infini et « le soleil n'y pénétr[e] point ».

Dans la chronologie des trois métaphores de Nietzsche, le lion devient ensuite enfant. « L'enfant est innocence et oubli, un renouveau et un jeu, une roue qui roule sur elle-même, un premier mouvement, une sainte affirmation² ». Par conséquent, le jeu des Danaïdes, le renouvellement continu du désir personnel, n'est plus condamné, tant qu'il s'agit d'un désir sincère. « L'esprit veut maintenant sa *propre* volonté, celui qui a perdu le monde veut gagner son *propre* monde³ », dit Zarathoustra, invoquant le courage ne plus se rogner par des morales toutes faites, de savoir enfin se quitter son ancien « moi » comme on rejette un manteau.

B) Angèle, la messagère

Deux personnages sont essentiels dans *Paludes* pour cerner le protagoniste. Le premier, nous l'avons vu, est le personnage du récit enchâssé, Tityre. Le second est Angèle, son amie.

¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 48.

² *Ibid.*, p. 41.

³ *Ibid.*

Angèle paraît d'abord quelconque, comme le note Valéry Larbaud :

Quelle gentille Française, quelle aimable petite femme de Paris ! [C'est] précisément ce fait d'être quelconque qui lui donn[e] toute sa valeur, son caractère national et local : la grâce et l'affinement, sans plus.

Elle cache cependant bien des choses !

Dans ce monde absurde où la chaîne qui liait la terre au soleil a été rompue, où il n'y a donc plus de vérité absolue, la relation entre Angèle et le narrateur allégorise le nouveau rapport entre le philosophe et la vérité.

Nietzsche distinguerait deux vérités : l'une ne serait qu'une illusion et c'est ce qui fait dire que pour Nietzsche : « Il n'y a pas de vérité », comme on l'a écrit dans sa nécrologie :

ce qu'on appelle vérité, ce ne sont que des associations provisoirement utiles, des instruments de notre instinct, que celui-ci, dupe de l'illusion rationaliste, eut trop longtemps le tort d'ériger en autant d'absolus, en idées platoniciennes¹.

Pour autant, il y a toujours une vérité aux yeux purs de celui qui est devenu enfant : une vérité à taille réelle.

Angèle est d'abord l'allégorie de la vérité illusoire ; mais elle est aussi la maïeuticienne qui permet l'enfantement de petites vérités vivantes, fragiles et bien plus valables que les vérités figées dans l'éternité.

a. Angèle-Daphné, la nymphe insaisissable

La femme capricieuse et les amants philosophes

Le protagoniste et Angèle s'aiment d'un amour somme toute platonique. Leur relation, ponctuée seulement de « petits simulacres anodins », n'est pas une relation d'adultes. Le prénom Angèle fait signe vers le caractère angélique, donc immaculé, de ce personnage.

Angèle reste intacte, ce qui nous autorise à l'apparenter à la vérité, dans un mouvement inverse à celui de Nietzsche qui quant à lui compare la vérité à une femme, en particulier dans l'avant-propos de *Par-delà le bien et le mal* :

En admettant que la vérité soit femme, n'y aurait-il pas quelque vraisemblance à affirmer que tous les philosophes, dans la mesure où ils étaient des dogmatiques, ne s'entendaient pas à parler de la femme ? Le sérieux tragique, la gaucherie importune qu'ils ont déployés

¹ *Revue de métaphysique et de morale*, 1900. Citée par PINTO, Louis, *Les Neveux de Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 43.

jusqu'à présent pour conquérir la vérité étaient des moyens bien maladroits et bien inconvenants pour gagner le cœur d'une femme. Ce qui est certain, c'est que la femme dont il s'agit ne s'est pas laissé gagner¹ [...].

Ce qu'explique Nietzsche dans ce texte est que ceux qui font de la philosophie courtisent la vérité, qui reste cependant hors d'atteinte ; capricieuse et volage, elle se dérobe, elle change de goût, d'amants, et elle est mensongère.

Ainsi, l'impossibilité de posséder Angèle en amour est un reflet de l'impossibilité de posséder la vérité.

En amour, on jouit de croire posséder ce qui, en réalité, ne peut être possédé sans mourir, à la manière des nymphes de la mythologie que les amoureux ne peuvent cueillir qu'après qu'elles se soient figées en plantes.

La nymphe

Le protagoniste s'adresse systématiquement à Angèle en utilisant un pronom possessif et/ou un adjectif affectueux : « chère amie », « chère Angèle », « mon amie », « douce Angèle », « charmante amie », etc. Des mots qui mentent, car elle ne peut être vraiment « son » Angèle.

Angèle se métamorphose dans son cauchemar :

Tiens ? où est Angèle ?... Enfin, chère amie, pourquoi est-ce que vous êtes ce soir toute fondue ?... – mais vous vous dissolvez complètement, ma chère ! – Angèle ! Angèle ! entendez-vous ? Angèle !... et ne restera-t-il plus de vous que cette branche de nymphéa botanique (et j'emploie ce mot dans un sens bien difficile à apprécier aujourd'hui) – que je vais récolter sur le fleuve...

Si ce sens est « bien difficile à apprécier », ne serait-ce pas à cause de son étymologie ? « Nymphéa » est un autre mot pour désigner un « nénuphar », employé par le narrateur pour un effet plus poétique, probablement parce qu'on y trouve le mot « nymphe ».

Tel Narcisse qui, dans la mythologie grecque, en mourant laisse à son endroit une fleur, ou la nymphe Syrinx qui se métamorphose en roseau pour échapper à Pan, ou encore Daphné qui prend la forme d'un laurier pour échapper à Apollon, Angèle disparaît et ne laisse comme trace d'elle qu'un nénuphar. Le protagoniste a alors le rôle du poursuivant qui ne comprend pas qu'en voulant posséder l'objet de son désir il le force à se figer, donc à mourir. Rappelons aussi qu'Apollon, pour Nietzsche, est le

¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, *op. cit.*

parangon de l'hubris de celui qui vit dans le monde du rêve, qui idéalise le réel, qui aplatit tout ce qu'il attrape. Cette scène du cauchemar allégorise le fait que la vérité, comme une femme poursuivie, ne s'attrape jamais vivante. Sitôt attrapée, elle devient une chose inerte.

C'est à l'homme de se montrer humble face à la vérité, de se laisser saisir, sans la forcer.

b. Angèle maïeuticienne et les accouchements théoriques

La première attitude du protagoniste est celle de l'homme réfléchi qui essaie de lui faire voir la vérité, de lui ouvrir les yeux comme si elle était une enfant à éduquer. Dans *Les Faux-monnayeurs*, que Gide écrit bien plus tard et qui paraît en 1926, le personnage d'Edouard écrit à propos du personnage de Laura ce que le protagoniste de *Paludes* aurait pu écrire à propos d'Angèle (les personnages féminins de Gide étant dans la majorité de ses œuvres, *mutatis mutandis*, le reflet d'un même modèle ; Emmanuèle dans les *Cahiers d'André Walter*, Ellis dans *Le Voyage d'Urien*, Angèle dans *Paludes*, Marcelline dans *L'Immoraliste*, Laura dans *Les Faux-monnayeurs*, pourraient être autant de figures romancées de Madeleine, la cousine que Gide a épousée) : « Près de moi, je la sens enfantine encore », dit Edouard à propos de Laura. Pourtant, dans la mesure où c'est en essayant de la convaincre qu'il formule ses idées et qu'elles naissent au monde, qu'elles sont formulées, il a aussi une position d'enfant auprès d'elle. Cherchant à ce qu'elle comprenne sa pensée, il met celle-ci à l'épreuve en sa présence. Ainsi, Laura-Angèle est la sage-femme, la maïeuticienne, grâce à qui Edouard et le protagoniste de *Paludes* donnent naissance à des idées qui sans elle resteraient à l'état d'embryon :

toute l'habileté de mon discours, je ne la dois qu'à mon désir constant de l'instruire, de la convaincre, de la séduire. Je ne vois rien, je n'entends rien, sans penser aussitôt : qu'en dirait-elle ?

D'où l'importance de cette femme dans tous les raisonnements d'Edouard :

Laura ne semble pas se douter de sa puissance ; pour moi qui pénètre dans le secret de mon cœur, je sais bien que jusqu'à ce jour, je n'ai pas écrit une ligne qu'elle n'ait directement inspirée¹.

L'importance d'une telle amie est d'abord d'inspiration, et peu importe qu'elle existe réellement, puisqu'il suffit d'imaginer ce qu'elle penserait, comme l'Angèle fictive

¹ GIDE, André, *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980 (1926), p. 71.

à qui Gide adresse ses articles critiques nommés « lettres à Angèle » de 1898 à 1899. En effet, après la parution de *Paludes*, Gide continue d'imaginer une « Angèle » à qui il offre sa pensée, ses opinions, ses avis sur les choses. En soumettant son avis à ce juge, le narrateur se confronte à un jugement extérieur à lui, qui lui permet de sortir de lui-même. Elle est donc le trait d'union entre l'homme et la vérité, comme l'indique son prénom, *Angelos* en grec signifiant en effet : « messager ».

Les petites vérités

Ce qui se construit entre ces deux personnages est l'inverse d'une histoire d'amour : ils nous montrent plutôt l'histoire de l'échec de la communication. Or cet échec, loin de décourager le narrateur, lui donne l'impulsion pour toujours mieux la convaincre. Le protagoniste a pour Angèle des sentiments qu'un père pourrait avoir pour son enfant, car elle ne le comprend pas. Et cependant il est plus enfant qu'elle, car c'est elle qui le fait retravailler sans cesse ses idées. « L'homme est pour la femme un moyen : le but est toujours l'enfant¹. », dit *Zarathoustra*, signifiant ici que l'enfant de la femme a pour moyen l'homme, de même que la vérité a besoin d'hommes (*anthropos*) pour être prononcée.

La vérité ne se laisse pas posséder sans combat, ainsi naît l'exigence d'une pensée sans cesse en progression. Le protagoniste de *Paludes*, dont le but est de faire naître en chacun l'insatisfaction vis-à-vis de la médiocrité de la vie, est à l'affût de l'émotion chez Angèle (il lui demande à plusieurs reprises si elle pleure ; elle est d'abord seulement « colorée² »), car l'émouvoir reviendrait à valider la pertinence universelle de son idée. Angèle est donc une maïeuticienne, tout est étant celle qui, à la fin, enfante une vérité dans les pleurs.

Hubert suit des cours « d'accouchement pratique³ » ; pour Angèle et le protagoniste, les seuls accouchements possibles sont des accouchements théoriques. Ils ne sont pas ceux « par qui naissent les fils des hommes⁴ », mais sont en revanche ceux par qui naissent les idées.

¹ Ainsi parlait Zarathoustra, *op. cit.*, p. 97.

² *Paludes*, p. 91 et 126.

³ *Paludes*, p. 40.

⁴ *Ibid.*, p. 134.

La scène de la naissance de l'émotion, donc de nudité de l'âme, prend l'apparence d'une scène d'un autre genre. « Angèle pleurait, pleurait et ses longs cheveux se défirent¹ ». Ses pleurs ont donc le même effet qu'une embrassade passionnée, aussi Hubert est gêné de les surprendre : « “Pardon ! – je vous dérange”, dit-il, faisant mine de ressortir ».

Il est vrai que ce moment est intime, dans la mesure où, ensemble, ils ont accouché d'une vérité, de la même espèce que celle de Zarathoustra : une petite vérité discrète, que l'on porte sous son manteau comme un enfant :

« Pourquoi te glisses-tu furtivement dans le crépuscule, Zarathoustra ? Et que caches-tu avec tant de soin sous ton manteau ?

« Est-ce un trésor que l'on t'a donné ? Ou bien un enfant qui t'est né ? Où vas-tu maintenant toi-même par les sentiers des voleurs, toi, l'ami des méchants ? »

En vérité, mon frère ! répondit Zarathoustra, c'est un trésor qui m'a été donné : une petite vérité, voilà ce que je porte².

L'idée est reprise notamment dans *Humain, trop humain* :

c'est la marque d'une plus haute civilisation de faire des petites vérités discrètes qui ont été trouvées par une méthode sévère³.

Et dans *Le Gai Savoir*, Nietzsche fait de nouveau la comparaison avec l'enfantement :

il faut sans cesse que nous enfantions nos pensées dans la douleur et que, maternellement, nous leur donnions ce que nous avons en nous de sang, de cœur, d'ardeur, de joie, de passion, de tourment, de conscience, de fatalité⁴.

Pendant le voyage avec Angèle, cette petite phrase nominale : « Chemin bordé d'aristoloches⁵ », isolée par un saut de ligne avant et après, attire notre attention. Quel sens se cache derrière ce nom de plante ? « L'aristoloché tire son nom du fait qu'elle passe pour exceller à faciliter les accouchements », écrit Dioscoride, médecin et botaniste du I^{er} siècle après JC. Le nom vient du grec *aristos*, « excellent », et *lokbia*, « accouchement ». Or le voyage précède d'assez près le moment des pleurs d'Angèle !

¹ *Ibid.*, p. 140.

² *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 96.

³ NIETZSCHE, Friedrich, *Humain, trop humain*, trad. A.-M. Desrousseaux, Paris, Mercure de France, 1899 (1878-1880), § 3.

⁴ *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, § 3.

⁵ *Paludes*, p. 124.

Pendant le voyage où il ne se passe rien, le protagoniste fait cependant une découverte :

« Amie – mon amie, commençais-je ; il y a dans votre sourire une douceur que je ne puis pas bien comprendre. Viendrait-elle de votre sensibilité ?

- Je ne sais pas, répondit-elle.

- Douce Angèle ! je ne vous avais jamais aussi bien appréciée qu'aujourd'hui. »

Je lui dis aussi : « Charmante amie, que les associations de vos pensées sont délicates ! »

Il disait auparavant : « On n'a auprès de vous que de petites pensées ». Il remarque que ses pensées à elle, cependant, sont subtilement liées entre elles, à l'image des couleurs sur l'eau des marais que Tityre trouve « merveilleuses ».

Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche inverse les notions de profondeur et de surface dans cette phrase paradoxale :

Et il faut que la femme obéisse et qu'elle trouve une profondeur à sa surface. L'âme de la femme est surface, une couche d'eau mobile et orageuse sur un bas-fond².

La « femme », dans ce texte, accède à une plus grande profondeur, c'est-à-dire une plus fidèle réalité, que la profondeur illusoire de ceux qui croient qu'il faut trouver un sens derrière les apparences. Il faut mettre cela en rapport avec la fin de l'avant-propos du *Gai Savoir* :

Peut-être la vérité est-elle une femme qui a des raisons de ne pas vouloir montrer ses raisons ! [...] Ah ! ces Grecs, ils s'entendaient à vivre : pour cela il importe de rester bravement à la surface, de s'en tenir à l'épiderme, d'adorer l'apparence, de croire à la forme, aux sons, aux paroles, à tout l'Olympe de l'apparence ! Ces Grecs étaient superficiels — par profondeur ! Et n'y revenons-nous pas, nous autres casse-cous de l'esprit, qui avons gravi le sommet le plus élevé et le plus dangereux des idées actuelles, pour, de là, regarder alentour, regarder en bas ? Ne sommes-nous pas, précisément en cela – des Grecs ? Adorateurs des formes, des sons, des paroles ? À cause de cela – artistes³ ?

Puisqu'il y a mille choses à voir sur la surface, pourquoi creuser ? Voilà encore une erreur des philosophes, qui en essayant d'expliquer le réel en ont une image fictive et trompeuse. Nietzsche pense que la raison est inopérante pour interpréter le monde et que ces systèmes sont des fictions. Ce passage du *Gai Savoir* est à cet égard explicite :

Au prix de souffrances qui nous ont rendus froids et durs, nous avons acquis la conviction que les événements du monde n'ont rien de divin, ni même rien de raisonnable, selon les mesures humaines, rien de pitoyable et de juste ; nous le savons, le monde où nous vivons

¹ *Paludes*, p. 124.

² *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 99

³ *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, avant-propos de la deuxième édition, § 4.

est sans Dieu, immoral, « inhumain », — trop longtemps nous lui avons donné une interprétation fautive et mensongère, apprêtée selon les désirs et la volonté de notre vénération, c'est-à-dire conformément à un *besoin*¹.

La chasse aux canards : allégorie de la réification

On pourrait dégager du récit de chasse avec Hubert un sens symbolique. En effet, les canards sont des oiseaux migrateurs ; ils volent, légers, libres, vivants. Le chasseur qui les tue incarnerait le philosophe dogmatique qui pétrifie la vérité et n'a ensuite sous les yeux qu'une chose inerte et froide. Cette comparaison entre une vérité et un oiseau apparaît également dans *Le Gai Savoir* :

SOUPIR. — J'ai saisi cette idée en passant, et vite j'ai pris les premiers mots venus pour la fixer, de crainte qu'elle ne s'envole de nouveau. Et maintenant elle est morte de ces mots stériles ; elle est là suspendue, flasque sous ce lambeau verbal — et, en la regardant, je me rappelle à peine encore comment j'ai pu avoir un tel bonheur en attrapant cet oiseau².

« Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens », écrit Gide pour préparer le lecteur à la lecture de *Paludes*. Expliquer un livre, c'est métaphoriquement tuer un canard en plein vol. Aussi, l'« horrible clarté d'avant l'aube », qui montre aux chasseurs le spectacle affligeant des canards inertes, fait signe vers l'aspect meurtrier de la lumière. Il faudrait par conséquent savoir vivre dans l'obscurité. « Minuit c'est aussi midi³ », dit Zarathoustra, « la nuit est aussi un soleil ». Comment comprendre cela ? C'est que la nuit figure d'une part l'absence du soleil de la vérité dogmatique, d'autre part la présence d'une plus juste vérité : l'homme de la nuit admet l'incompréhensible et fait triompher son entière lucidité. Il peut alors goûter la beauté cruelle d'une vie qui, malgré son indifférence, l'enchanté.

C) *Amor fati*, la promesse de bonheur

Dans son *Journal des Faux-monnayeurs* paru en 1927, Gide note des intentions qui conviennent en fait à l'ensemble de ses ouvrages :

¹ *Ibid.*, § 346.

² *Ibid.*, § 298.

³ *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 479.

mon livre achevé, je tire la barre, et laisse au lecteur le soin de l'opération [...] : j'estime que ce n'est pas à moi de la faire. Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle¹

A des romans qui se lisent avec une parfaite quiétude, Gide en oppose d'autres, les siens, qui n'ont pas d'horizon de vérité. Les lecteurs ne sont plus emportés sur une route droite, tels les chameaux chargés de fardeau : ils seraient plutôt des vagabonds errant dans un désert sans route.

Dans *Paludes* en particulier, aucune idée n'est soulevée si ce n'est pour être ensuite annulée. Ainsi que le fait Nietzsche en philosophie, Gide détruit l'idée de finalité dans la fiction. Il ouvre ainsi la conscience du lecteur à ce qu'elle ne s'attendait pas à recevoir, et de ce fait l'invite à une entière disponibilité, laquelle n'est permise que lorsque l'on ne sélectionne plus ce qui vient à nous selon le filtre de ce que l'on cherche.

C'est-à-dire qu'après l'acte de dévoilement qui rend lucide sur le monde, il y a encore une autre étape : après avoir vu le monde dans son absence de sens, il faut en trouver d'autres. Autrement dit, pour reprendre l'image schopenhauerienne : après avoir soulevé le voile de Maya qui nous dissimulait l'essence de la vie, tout ce que l'on voit paraît d'abord nu, gris, lisse et fade, mais après avoir adapté son regard, on perçoit davantage de choses qu'auparavant – la « prismatique diversité de la vie² », tel le philosophe hors de la caverne, d'abord ébloui, qui ensuite parvient à distinguer les choses en soi.

Paludes contient cette intuition d'un monde riche de merveilles insoupçonnées derrière sa fadeur.

a. La disponibilité du vagabond

Le protagoniste est parfois pris par le doute et se demande :

Est-ce que j'en souffre ? – Ma parole ! à de certains moments, je ne comprends plus du tout ni ce que je veux ni à qui j'en veux³.

Il pense qu'il a peut-être tort de souffrir, qu'il s'égare dans son malheur. Certains moments de *Paludes* peuvent donc être considérés comme des annonces des *Nourritures terrestres*, car en effet le protagoniste pressent qu'il faut être disponible, « tout est partout

¹ GIDE, André, *Journal des Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 96.

² *Si le grain ne meurt*, op. cit., p. 263.

³ *Paludes*, p. 92-93.

disponible¹ », dit-il, et l'auteur lui-même laisse l'écriture le mener, laisse « Dieu » parler pour lui, se laisse guider comme un enfant. Il convient au lecteur de faire de même.

Car tout bonheur se trouve dans l'instant, et les joies préparées ne valent pas les surprises du présent.

L'intuition du protagoniste : placer son bonheur dans l'instant

Le protagoniste rêve d'une liberté dont le meilleur contre-exemple est la vie de famille de Richard. En effet, bien que Richard ne se plaigne pas de sa situation et soit heureux, le protagoniste trouve au contraire sa vie risible et la dépeint avec une sorte de dégoût :

Ils ont fait du mariage un lent apprentissage de l'amour ; ils sont arrivés à s'aimer beaucoup, et à me le dire. Ils aiment beaucoup leurs enfants, les enfants les aiment beaucoup... il y a aussi la cuisinière².

La répétition plate de l'adverbe « beaucoup » montre qu'il méprise cette vie, qu'il trouve vaine et même ridicule. Cette dérision s'affirme avec la mention finale de la « cuisinière », synonyme de « femme peu soigneuse et/ou ignare³ ».

Or que dit Ménalque dans *Les Nourritures terrestres* ?

Je traversai des villes, et ne voulus m'arrêter nulle part. Heureux, pensais-je, qui ne s'attache à rien sur la terre et promène une éternelle ferveur à travers les constantes mobilités. Je haïssais les foyers, les familles, tous lieux où l'homme pense trouver un repos ; et les affections continues, et les fidélités amoureuses, et les attachements aux idées – tout ce qui compromet la justice ; je disais que chaque nouveauté doit nous trouver toujours tout entiers disponibles⁴.

Il y a donc d'un côté Richard, enfermé dans sa vie de famille, et de l'autre, la disponibilité. Elle est le but du protagoniste lorsqu'il songe à partir en voyage sans se donner de destination précise. Lorsque Roland lui demande où il veut aller, il répond :

où ? je ne sais pas... mais, cher ami, vous comprenez que si je savais où je vais, et pour qu'y faire, je ne sortirais pas de ma peine. Je pars simplement pour partir ; la surprise même est mon but – l'imprévu – comprenez-vous⁵ ?

¹ *Ibid.*, p. 61.

² *Ibid.*, p. 50.

³ Dictionnaire du CNRTL.

⁴ GIDE, André, *Les Nourritures terrestres*, *op. cit.*, p. 67.

⁵ *Paludes*, p. 61.

Il estime donc qu'il faut trouver par hasard, ne pas savoir, à l'instar du vagabond, où il va. Avec Angèle, à la fin du livre, il fait mention avec envie d'une certaine prédisposition à l'accueil de la nouveauté :

il y a des gens qui sont dehors tout de suite. La nature frappe à leur porte : elle ouvre sur l'immense plaine, où, sitôt qu'ils sont descendus, s'oublie et se perd leur demeure¹.

La capacité à être « dehors tout de suite », décrite dans cette image, entre en correspondance avec ce passage d'*Ainsi parlait Zarathoustra* dans lequel l'ombre de Zarathoustra parle à celui-ci : « Je suis un voyageur, depuis longtemps déjà attaché à tes talons : toujours en route, mais sans but, et aussi sans demeure². »

L'enseignement des *Nourritures terrestres* semble s'adresser particulièrement au protagoniste de *Paludes* : ces « maladies extravagantes qui consistent à vouloir ce que l'on n'a pas³ » seraient des maladies dont ce dernier est atteint, et quand l'auteur dit à Nathanaël : « Que l'importance soit dans ton regard, non dans la chose regardée⁴ », il lui dit (donc se dit à lui-même) : ne fais pas comme le personnage de mon dernier livre. C'est en tout cas ce que Gide souligne dans la postface :

« *Paludes* ! c'est l'histoire d'un esprit mal fait. » – Ses défauts ? – Un seul lui suffit : il préfère le mieux au bien. C'est pour cela qu'il veut réformer tous les autres⁵.

Nietzsche, lorsqu'il écrit : « J'aime l'ignorance de l'avenir et je ne veux pas périr à m'impatienter et à goûter par anticipation les choses promises⁶ », et *Les Nourritures terrestres*, où Gide écrit qu'il faut saisir « de chaque instant la nouveauté irrisemblable⁷ », s'accordent donc contre *Paludes*.

Le protagoniste ne sait pas toujours ce qu'il veut, et à qui il en veut. Il semble parfois avoir le pressentiment qu'une vie heureuse serait possible, à condition d'un changement non plus extérieur à lui mais intérieur. Il écrit à Angèle : « *La perception commence au changement de sensation ; d'où la nécessité du voyage⁸* », ce qui indique que pour lui, le voyage sert avant tout à transformer intimement le voyageur, transformation sans laquelle l'ennui ne partira pas. Cette sentence fait écho avec l'expérience de Gide : c'est en effet grâce à la maladie et à la guérison lors de son séjour à Biskra qu'il a vu autre

¹ *Ibid.*, p. 136.

² NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 402.

³ GIDE, André, *Les Nourritures terrestres*, *op. cit.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ GIDE, André, Postface pour la deuxième édition de *Paludes*, cité par BERTRAND, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 174-175.

⁶ « Joie de l'aveuglement », *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, § 287.

⁷ *Les Nourritures terrestres*, *op. cit.*, p. 39.

⁸ *Paludes*, p. 66.

chose et qu'il s'est senti changé. Lorsque l'on change de pays, nos sens découvrent de nouvelles sensations (de nouveaux fruits, de nouvelles couleurs), et l'âme, étonnée du changement, s'éveille. D'avoir découvert autre chose, on se sent soi-même autre, plus rien n'est alors évident. La perception se fait plus nette, les sens sont moins engourdis, autrement dit, le voile se soulève, les brumes se dissipent, on sort de la caverne. « Peut-on comprendre cela ? Toute sensation est d'une présence infinie¹ », écrit Gide dans son journal en 1895. Cette présence infinie s'oppose à la vie superficielle qu'on mène selon lui à Paris. En effet, en août 1893, Gide écrit à Elie Allégret qu'il quitte une vie parisienne futile :

je me réjouis de partir [...] de quitter Paris. On y vit mal et tout en superficie ; cela m'amusa un temps et j'ai peur que pour un peu cela ne m'amuse encore, mais cela ne vaut rien et je suis heureux de cette occasion de fuir².

Le voyage n'a donc d'autre but que d'ouvrir le voyageur à l'imprévu, pour que sa vie s'approfondisse. Mais si le voyage vers des lieux exotiques aide à renaître, on peut aussi voyager sans se déplacer, puisque l'essentiel est dans la perception, non dans la chose perçue. Dans le problème de l'insatisfaction de l'homme sur terre, la solution n'est pas la fuite vers un monde spirituel : c'est son appréhension du monde terrestre qu'il faut faire évoluer. Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche écrit : « Mais nous ne voulons pas du tout entrer dans le royaume des cieux : nous sommes devenus des hommes, – c'est pourquoi nous voulons le royaume de la terre³. » Pour trouver ce royaume, quitter la ville peut aider, mais c'est uniquement une aide, non une nécessité. Le protagoniste de *Paludes* pressent en effet qu'il pourrait faire une sorte de voyage tout en restant à la fenêtre depuis l'appartement d'Angèle, où il dit :

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-je⁴ ?

S'en suit une énumération en liste de choses diverses : « trois marchands de légumes passent. – Un omnibus déjà. ». Mais cependant, il sanglote, parce qu'il ne fait qu'énumérer, et n'a pas su voir la beauté de ces choses. Il est trop malade, mais la tentative était bonne. Dans *Les Nourritures terrestres*, livre de celui qui sait devenir

¹ *Journal*, p. 57.

² GIDE, André, ALLEGRET, Elie, *L'enfance de l'art : correspondances avec Elie Allégret, 1886-1896*, *op. cit.*, p. 412.

³ NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 469.

⁴ *Paludes*, p. 119.

« capteur de toute émotion en passage¹ » cette attitude d'accueil fonctionne au contraire parfaitement :

palingénésies merveilleuses ! Je savourais souvent, dans mes courses du matin, le sentiment d'un nouvel être, la tendresse de ma perception. – « Don du poète, m'écriais-je, tu es don de perpétuelle rencontre » – et j'accueillais de toutes parts. Mon âme était l'auberge ouverte au carrefour ; ce qui voulait entrer, entra.

Le rôle du protagoniste de *Paludes* est d'être dénué de ce « don du poète », car la vie, au lieu de l'émerveiller, l'attriste.

Il a cependant une ruse pour être malgré tout amusé par quelques imprévus à savoir : la contrainte de l'agenda, d'où se dégagent des « imprévus négatifs ». Comme le dit J.-P. Bertrand, « la disponibilité, c'est l'attitude d'accueil aux contingences de l'existence », et donc :

L'imprévu négatif se présente [...] comme une morale de la disponibilité – [...] mais qui s'ébauche ici sans être nommé et qui se présente comme la véritable condition de la liberté² [...]

Gide est nietzschéen, d'une manière qui n'exclut pas la présence de Dieu, même s'il s'agit d'un Dieu ambivalent. La postface de *Paludes* se termine par cette phrase : « *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. » Gide utilise ici une référence biblique, que l'on comprend mieux en nous souvenant de cette parabole :

En ce temps-là, Jésus entra dans un village. Une femme nommée Marthe le reçut. Elle avait une sœur appelée Marie qui, s'étant assise aux pieds du Seigneur, écoutait sa parole. Quant à Marthe, elle était accaparée par les multiples occupations du service. Elle intervint et dit : « Seigneur, cela ne te fait rien que ma sœur m'ait laissé faire seule le service ? Dis-lui donc de m'aider. » Le Seigneur lui répondit : « Marthe, Marthe, tu te donnes du souci et tu t'agites pour bien des choses. Une seule est nécessaire. Marie a choisi la meilleure part, elle ne lui sera pas enlevée³. »

Marthe s'agite : elle nous fait donc penser à Hubert, mais finalement nous pouvons aussi la comparer au protagoniste, qui n'a pas su voir que seule la parole divine était « nécessaire ». Seul Dieu est « nécessaire », puisque par définition Dieu, synonyme d'Eternité, est tout ce qui n'est pas contingent et transitoire. Il est la cause et la fin du monde. Gide confirme cette idée dans *Les Nourritures terrestres* : « Dieu seul n'est pas provisoire⁴ ».

¹ *Les Nourritures terrestres*, *op. cit.*, p. 66

² BERTRAND, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 91.

³ Luc, 10. 40-42.

⁴ *Les Nourritures terrestres*, *op. cit.*, p. 20.

Or pour trouver Dieu, il faut savoir voir la beauté des choses déjà présentes. « Ne souhaite pas, Nathanaël, trouver Dieu ailleurs que partout¹ », écrit Gide dans *Les Nourritures terrestres*, et dans la postface de *Paludes*, il explique que le défaut du protagoniste, qui se dessine alors comme l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire, est qu'il « préfère le mieux au bien² ».

Aussi, si Dieu est la part de mystère qui se cache en toute chose et à laquelle on accède par une attitude « à l'écoute », alors l'écriture même de *Paludes* est une expérience d'accueil de Dieu. « Ce qui surtout m'y intéresse », dit Gide à propos de son livre, « c'est ce que j'y ai mis sans le savoir, – cette part d'inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu. »

Mais ce livre écrit sans que l'auteur n'ait conscience d'aucune intention précise est nécessairement déroutante pour son lecteur.

Auteur et lecteur s'enfoncent ensemble dans l'élasticité de la prose

A en croire certains critiques, Gide aurait su rester « errant ». Pour Auguste Angles en particulier, Gide n'a pas de centralité :

sa personne [...] est cette sphère dont la circonférence est partout et le centre nulle part ; elle trouve son équilibre dans la multiplicité de ses mouvements, qui se compensent sans s'annuler, ni se composer³.

Dans la genèse même de ses livres, il se laisse porter par l'improvisation, guidé par une nécessité extérieure à lui. Il juge peut-être que les meilleurs livres s'écrivent involontairement, à l'instar de Nietzsche, qui écrit dans *Humain, trop humain* : « Je ne veux plus lire un auteur chez qui l'on remarque qu'il a voulu faire un livre. Je ne lirai plus que ceux dont les idées devinrent inopinément un livre⁴ ».

Gide dit avoir écrit *Paludes* « dans un état d'inconscience absolue⁵ », et c'est en vain que le lecteur croit aller quelque part : lui-même est baladé contre son gré dans un voyage sans destination.

¹ *Ibid.*, p. 19.

² GIDE, André, Postface pour la deuxième édition de *Paludes*, cité par BERTRAND, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 175.

³ ANGLES, Auguste, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française*, *op. cit.*, p. 11.

⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *Humain, trop humain*, *op. cit.*, § 121.

⁵ Entretiens avec Jean Amrouche, R.T.F., 1949. Cité par ANGELET, Christian, *op. cit.*, p. 85.

Le paroxysme de l'incertitude est au moment de la soirée chez Angèle, où les littérateurs regroupés vont émettre des idées contraires, sans qu'aucun ne remporte le débat, ce qui rend impossible pour le lecteur de déduire un message univoque que l'auteur aurait fait passer par sa fiction, car l'auteur n'a pas de message à communiquer¹. Il répond à son projet précisément en communiquant à son lecteur l'inquiétude que ressent ensuite son protagoniste en rentrant chez lui après cette soirée.

« Attendons [...] du public, la révélation de nos œuvres », écrit Gide en avertissement. La responsabilité du lecteur est accrue par un nouveau pacte de lecture où il est co-auteur. Mais si l'auteur ne sait pas ce qu'il a voulu dire et si sa seule intention est d'éviter d'en laisser paraître une, comment le lecteur peut-il dégager du sens ? Le sens à trouver est donc qu'il n'y en n'a pas. Il ne s'agit pas de dégager des théories, seulement de ressentir une réalité cruciale qui constitue le fond de nos êtres.

C'est pourquoi nous pouvons dire que les marais sont aussi la métaphore du livre lui-même. Une citation de Gide est éclairante sur ce point :

Le *bien écrire* que j'admire, c'est celui qui, sans se faire trop remarquer, arrête et retient le lecteur et contraint sa pensée à n'avancer qu'avec lenteur. Je veux que son attention enfonce à chaque pas dans un sol riche et profondément ameublé².

La lecture de *Paludes*, qui est aussi lente et malaisée qu'une marche sur le sol élastique du cauchemar du protagoniste, a l'avantage d'être une lecture plus riche : le lecteur s'enfonce dans les mots, il s'immerge, il s'imprègne de leur essence. Si la marche était trop facile le lecteur n'en retirerait rien : ce serait la grande route droite. Gide dérouté le lecteur pour qu'il plonge dans les marais et se nourrisse de leur « essence », qui est le sentiment d'absurdité du monde.

Gide prend acte du fait qu'on a « tué Dieu », comme le dit l'Insensé du *Gai Savoir*³.

Quand l'Insensé s'écrit : « Ne tombons-nous pas sans cesse ? En avant, en arrière, de côté, de tous les côtés ? Y a-t-il encore un en-haut et un en-bas ? », l'image

¹ « *Paludes* va adopter une technique délibérément sophistiquée. Le héros et ses adversaires vont s'opposer en « arguments contraires » qui, à tous les coups, reviennent au même, également vrais, également faux. On assiste à une parodie de l'éristique (ou art de la dispute) antique. « Les propositions qui se contredisent étant toutes vraies ensemble, il devient impossible de contredire (Dumont). » Tout sera *Paludes* » ANGELET, Christian, *op. cit.*, p. 93. Il cite lui-même DUMONT, Jean-Paul, *Les Sophistes. Fragments et témoignages*, Paris, 1969, p. 36

² *Journal*, le 17 juin 1923, p. 760.

³ « Mais comment avons-nous fait cela ? Comment avons-nous pu vider la mer ? Qui nous a donné l'éponge pour effacer l'horizon ? Qu'avons-nous fait lorsque nous avons détaché cette terre de la chaîne de son soleil ? Où la conduisent maintenant ses mouvements ? Où la conduisent nos mouvements ? Loin de tous les soleils ? Ne tombons-nous pas sans cesse ? En avant, en arrière, de côté, de tous les côtés ? Y a-t-il encore un en-haut et un en-bas ? N'errons-nous pas comme à travers un néant infini ? » *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, § 125.

convient tout autant aux marais uniformes, désordonnés, sans cause ni fin, chaotiques comme le néant originel. Le lecteur devient donc Nathanaël portant sa lumière dans un sol infiniment riche où il avance à petits pas prudents.

Tout bien considéré, ce qu'il faut comprendre, c'est que *Paludes* est assez profond pour atteindre une seule et unique idée intemporelle. Pour Camille Mauclair il s'agit d'« un livre qui concerne notre pensée et notre préoccupation constante », en ceci qu'il « touche à ce qui nous fait souffrir¹ ».

Or Nietzsche et Schopenhauer sont aussi davantage des poètes que des philosophes, *stricto sensu*, dans la mesure où ils bouleversent avant tout leurs lecteurs par leurs intuitions, et évitent la dissertation philosophique (*i.e.* la démonstration d'une thèse dans laquelle chaque argument est nécessaire). Quant au récit de *Paludes*, il ne se classe pas entièrement dans le genre du roman (*i.e.* le récit d'une vie dans la construction duquel chaque événement est nécessaire). A la fois Gide, Nietzsche et Schopenhauer se situent dans la zone de l'intuition pure. Il leur suffit d'être éblouis corps et âmes par un éclair de génie qui brusquement leur éclaire l'ensemble de l'existence.

b. Le rire triomphal

Valéry Larbaud repère dans *Paludes* « une espèce de malice, ou de taquinerie, à laquelle André Gide ne devait jamais complètement renoncer dans la suite, et qui est une des caractéristiques de son style ». « Cette malice » est selon lui « plus abondante ou plus visible dans *Paludes* que dans aucun autre livre de Gide ». A tour de rôle les personnages, le protagoniste, son histoire, sont effectivement tournés en dérision, jusqu'à l'ultime dérision de l'auteur pour lui-même et son œuvre, qui invite le lecteur à ne pas la prendre au sérieux.

L'esprit ludique : un théâtre de marionnettes

Gide écrit dans son journal en 1893 :

¹ MAUCLAIR, Camille, *Mercure de France*, juillet 1895.

Ce qui nous fait rire, c'est le sentiment de l'atrophie d'une chose pouvant être pleine. Et ce qui nous exalte, c'est le sentiment de la plénitude. Toute chose a en elle une possibilité de plénitude¹.

Nous rions, par exemple, de l'atrophie de la vue de la grand-mère de Richard, qui ne voit plus les jetons du loto et qui « compte pour du beurre » lorsqu'ils jouent en famille², et *a fortiori* de l'atrophie de la force de volonté du protagoniste. Le comique du livre incrémente au rythme de ses échecs pathétiques.

L'atrophie de la volonté n'était pas condamnable pour Schopenhauer : voilà pourquoi Gide et Nietzsche s'en détachent. Pour qui considère que la volonté de puissance est une force demandant à s'épanouir, les morales ayant pour but de l'amoindrir ne peuvent représenter qu'un préjudice ridicule qu'il est urgent de condamner.

Valéry Larbaud dit que *Paludes* se rapproche des pièces de théâtre, que « c'est comme une comédie qu'il faut lire *Paludes* ». Il note que la postface que Gide écrit, « en est réellement l'argument, la préface et l'explication », puis en cite cet extrait :

« Il fallait, resongeant de là-bas à Paris, à cette agitation sur place, à cette localisation du bonheur, à cette myopie des fenêtres, à ces contrôles du plaisir, à cette interception du soleil..., il fallait certes que lui-même [l'auteur] en fût loin et depuis longtemps, pour songer même à en sourire...
... Il trouva du même coup ridicule également le contrôlé, le contrôleur, celui qui veut lever les contrôles, et celui qui ne sait pas y échapper. »

Gide nous invite à voir que tout le monde, dans et hors *Paludes*, a sa part de ridicule, malgré le pathétique de chacun, ou plus précisément, grâce à ce pathétique. C'est parce que nous sommes graves qu'il faut être légers, écrit Nietzsche dans *Le Gai Savoir* :

[...] c'est précisément parce que nous sommes au fond des hommes lourds et sérieux, et plutôt encore des poids que des hommes, que rien ne nous fait autant de bien que la *marotte* : nous en avons besoin devant nous-mêmes³.

Une « marotte » est une « marionnette », ou bien un « sceptre fait d'un bâton surmonté d'une tête grotesque coiffée d'un capuchon à grelots, considéré comme le

¹ *Journal*, p. 39.

² *Paludes*, p. 50.

³ « Notre dernière reconnaissance envers l'art », *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, § 107.

symbole de la folie et servant d'attribut aux bouffons de cour¹. » *Paludes* est pour Valéry Larbaud une comédie morale, c'est aussi en quelque sorte un spectacle de marionnette.

« L'homme souffre si profondément, écrit Nietzsche, qu'il a dû inventer le rire. L'animal le plus malheureux et le plus mélancolique est comme de bien entendu le plus allègre². » Le personnage principal de *Paludes* a lui-même des répliques qui font rire et dont le pivot comique est précisément l'ennui qui le caractérise en tant que personnage. Par exemple, à la soirée d'Angèle, quand elle lui dit : « j'ai un peu peur qu'on ne s'ennuie ; vous nous récitez des vers. », il répond : « Mais [...] on s'ennuiera tout autant³. »

Paludes joue donc le rôle de contrepoids contre le sérieux comme le décrit Nietzsche dans *Le Gai Savoir* :

Il faut de temps en temps nous reposer de nous-mêmes, en nous regardant de haut, avec le lointain de l'art, pour rire, pour pleurer sur nous ; il faut que nous découvriions le héros et aussi le fou que cache notre passion de la connaissance ; il faut, de-ci de-là, nous réjouir de notre folie pour pouvoir rester joyeux de notre sagesse.

La joie tragique : l'art redit le réel

Au frontispice du *Gai Savoir*, Nietzsche a écrit : « je me ris de tous les maîtres/ Qui ne se moquent pas d'eux-mêmes. » Or Gide se moque de lui-même (dans la postface il écrit : « Il ne faut rire que de soi »), et même de la littérature qui pourtant est son moyen de se moquer. C'est l'humour qui a le dernier mot avec la très ironique « Table des phrases les plus remarquables » que Gide a inséré à la fin de son livre.

L'œuvre littéraire qu'est *Paludes* n'est pas un art compatissant qui flatte le lecteur dans son découragement, quand bien même il est écrit à une époque où beaucoup se complaisent dans le nihilisme. *Paludes* a un côté cruel : c'est un art dionysien qui redit le réel tragique et nous met face à sa contingence, un livre qui, enfin, accroît notre sentiment de vie, quitte à accroître la douleur que nous avons de vivre.

Nietzsche écrit dans *Le Crépuscule des idoles* que « parler d'un "autre" monde que celui-ci n'a aucun sens » :

¹ Dictionnaire du CNRTL.

² *Le Gai Savoir*, op. cit., § 107.

³ *Paludes*, p. 74-75.

Séparer le monde en un monde « réel » et un monde des « apparences », [...] ce n'est là qu'une suggestion de la décadence, un symptôme de la vie déclinante...

Il fait référence ici à Schopenhauer pour qui la nature balbutie tandis que l'artiste, par ses créations, la corrige, comme s'il lui disait : « Tiens, voilà ce que tu voulais exprimer¹ ». A cet artiste qui a la prétention de croire qu'il peut « corriger » le réel, Nietzsche oppose une autre sorte d'artiste, l'artiste tragique, qui « dit oui à tout ce qui est problématique et terrible », qui est « dionysien² ». L'artiste tragique est l'esprit libre qui, tel un funambule, ne cède pas aux vertiges du nihilisme, mais danse au bord de l'abîme. Le jeune Gide qui écrit *Paludes* est un tel artiste et son livre met en regard ces deux types d'artistes : le décadent pessimiste et l'artiste tragique dionysien.

A ces deux types correspondent deux catégories d'êtres souffrants, dont Nietzsche dresse le portrait. Les premiers souffrent d'un appauvrissement de la vie et cherchent un art compatissant, que Nietzsche appelle un art apollinien, qui leur apportera le repos, le silence, la délivrance de soi. On peut mettre dans cette catégorie d'êtres souffrants le protagoniste de *Paludes* et sa volonté atrophiée, ainsi que son double Tityre. Les autres sont ceux qui souffrent au contraire d'une surabondance de vie. Ceux-ci cherchent dans l'art l'exaltation de la vie, même s'il faut pour cela accroître leur sentiment de douleur. Ménélaque et Dionysos en font partie.

Le jeune Gide aurait connu une angoisse terrible et profonde, mais aurait eu la force et le bon esprit d'en rire. Son rire n'est pas le rire hautain de celui qui ne veut pas comprendre, mais le rire joyeux de celui qui comprend et accepte.

Nietzsche dans *Le Gai Savoir* dit que « nous avons besoin de tout art pétulant, flottant, dansant, moqueur, enfantin et bienheureux pour ne pas perdre cette *liberté qui nous place au-dessus des choses* et que notre idéal exige de nous³ ».

Le rire philosophique se reconnaît à son caractère martial. Il ne biaise pas avec l'évidence de la souffrance et de la mort, mais l'aborde de face. Comme le dit Clément Rosset dans *La force majeure*⁴, la vraie joie ne fuit pas le tragique : elle l'épouse.

¹ *Monde*, p. 286.

² « La "raison" dans la philosophie », *Le Crépuscule des idoles*, *op. cit.*, § 6.

³ « Notre dernière reconnaissance envers l'art », *Le Gai Savoir*, *op. cit.*

⁴ ROSSET, Clément, *La force majeure*, Paris, éditions de Minuit, 1983.

On peut mettre en lien cette idée avec ce qu'écrit Jean Hytier à propos des soties de Gide : « L'ironie est le contraire de la ferveur, mais très souvent l'ironie suppose la ferveur. Elle en procède. Elle est de la ferveur retournée¹. »

Dans un même mouvement de « retournement », Zarathoustra nous enseigne à faire de la chute dans le néant l'occasion du plus bel art :

- car ainsi parle la sagesse de l'oiseau : « Voici il n'y a pas d'en haut, il n'y a pas d'en bas ! Jette-toi çà et là, en avant, en arrière, toi qui es léger ! Chante ! ne parle plus ! »
- « toutes les paroles ne sont-elles pas faites pour ceux qui sont lourds ? Toutes les paroles ne mentent-elles pas à celui qui est léger ? Chante ! ne parle plus² ! » –

Ce passage de la parole au chant, autrement dit de la pesanteur à l'agrément, a lieu aussi dans *Paludes*. Du fait de la ressemblance marquante entre son incipit et son excipit, on parle souvent de la structure annulaire de cette œuvre, pourtant quelques éléments varient et ne sont pas sans signifier qu'un changement important a eu lieu au cours de l'histoire. Le protagoniste sait *in fine* qu'il peut agir sur les autres, puisqu'Angèle a pleuré. Ayant fini *Paludes*, il décide d'écrire un autre livre, « Polders », « qui continuerait bien *Paludes*, et ne [j]e contredirait pas³... ». Or qu'est-ce qu'un polder ? Ce terme désigne la terre qui gagne l'eau, par un assèchement artificiel des marais littoraux. Géologiquement, un polder est donc l'inverse d'un palude. Le travail de l'homme modifie l'environnement naturel, de même que par l'activité de l'écriture, le protagoniste a dépassé sa condition initiale. De plus, à la fin, ce n'est pas Hubert qui lui rend visite, mais un autre ami, Gaspard, qui ne vient pas du manège mais de l'escrime. L'activité insensée caractérisée par le mouvement circulaire que Hubert pratiquait au manège est remplacée par un sport au caractère combatif⁴, où les mouvements sont francs et visent en plein cœur : mettre en regard le manège et l'escrime est un autre moyen de voir la progression qui a subtilement eu lieu dans le récit, d'une première situation absurde à une seconde qui a du sens.

Une petite nuance avant de conclure : nous avons dit que le protagoniste se consolait par un art apaisé qui, à partir d'inutiles contemplations, s'enfuyait dans le rêve apollinien. Mais le livre qu'il écrit, dont Tityre est le personnage, n'est-il pas drôle lui aussi ? La parabole du faux médecin par exemple est assez comique, car elle dit quelque

¹ HYTIER, Jean, *Les critiques de notre temps et Gide*, éditions Garnier frères, présentation par Michel Raimond, 1971, p. 19-24.

² *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 345.

³ *Paludes*, p. 143

⁴ BERTRAND, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 74.

chose de tragique (à savoir que tout le monde est malade mais que personne ne veut être soigné) et tout en dénonçant cette situation, prend de la hauteur par le rire. C'est finalement Tityre, alors qu'il était le personnage le plus lucide sur les maux des hommes, qui se ridiculise : on rit, mais en ayant pitié de lui. En effet, Tityre a raison de vouloir soigner l'humanité, car rien n'est plus primordial que son salut, et rien n'est plus difficile, voire impossible, donc on pourrait en pleurer ! Or le rire le plus triomphant est précisément celui qui renverse la gravité de ce qui est le plus déplorable.

On comprend donc que Richard pense que ce que fait le protagoniste n'est « pas sérieux », puisque Richard est l'inverse de l'esprit libre. Comment le chameau comprendrait-il l'enfant ?

Donc en un sens le protagoniste de *Paludes*, en racontant les mésaventures de Tityre, écrit lui aussi une « comédie morale », qui est du côté de l'art tragique dionysien. Mais il faut que ce protagoniste écrivain d'une œuvre satirique finisse lui-même « *recubans* » (du moins cloîtré à Paris) : il doit être sacrifié dans l'œuvre dont il est le personnage, il faut qu'il assume un rôle ridicule pour nous faire rire, et nous libérer par ce rire.

Pour conclure, l'esprit lucide, habité par la conscience tragique de son existence, devient paradoxalement léger, car plus rien n'est sérieux, si ce n'est cette conviction que rien ne l'est. « J'ai la plaisanterie sérieuse », affirme le protagoniste¹. Il est l'esprit libre qui « danse au bord de l'abîme », car imprégné du sentiment d'absurdité du monde. Il se rend compte que tout s'abîme, que tout s'altère, que tout retombe, que toute résolution est inutile, que tout ce que l'on bâtit sur terre est périssable et que l'on ne peut « poser rien hors du temps [...] qui n'ait plus besoin de nous pour durer² ». Mais en écrivant son livre, il illustre cet amour de la réalité qui l'entoure malgré tout ce qu'elle comporte de déceptions. L'art, selon Nietzsche, est « essentiellement approbation, bénédiction, divinisation de l'existence³ ». Pour Schopenhauer, le remède de l'art était principalement dans la contemplation qui libère du devenir. Pour Nietzsche, il s'agit surtout de reproduire ce devenir, de donner le sentiment d'horreur mêlé d'extase que l'homme éprouve en comprenant que le monde résiste à son aspiration à l'éternité. Il accepte le

¹ *Paludes*, p. 129 et 136.

² *Ibid.*, p. 132.

³ NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments posthumes*, Paris, Gallimard, XIV, 14, 47.

réel et joue avec lui, ne s'enfuit pas dans un idéalisme mensonger. Il accepte joyeusement la réalité dans son aspect changeant, sans rien en excepter.

Or c'est uniquement par la lucidité que l'on atteint la joie, une joie qui est de vaincre cette souffrance au lieu de la fuir, et de jouer sans lâcheté notre rôle tragique, conscient de l'irréductibilité et de l'hostilité du monde, cette « mer de force en tempête et en flux perpétuel¹ ».

¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments posthumes*, *op. cit.*, XI, 38, 12.

Conclusion : le génie de la synthèse

« Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres », déclarait Gide au frontispice de *Paludes*. Ce parallèle indique que l'écrivain doit avoir la même attitude détachée et disponible à l'égard de sa vie qu'à l'égard de son art.

Car l'artiste n'a pas le même statut que le lecteur critique, à qui il revient d'analyser plus méthodiquement l'œuvre. Le protagoniste de *Paludes* explique ceci dans le chapitre du « Banquet » :

L'art est de peindre un sujet particulier avec assez de puissance pour que la généralité dont il dépendait s'y comprenne. [...] vous me comprendrez assurément en songeant à tout l'énorme paysage qui passe à travers le trou d'une serrure dès que l'œil se rapproche suffisamment de la porte. 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 faire¹.

A la manière de Tityre distinguant les irisations sur les marais, ou du protagoniste repérant les associations délicates des idées d'Angèle, le lecteur vigilant reconnaîtra dans *Paludes* la complexité de sa structure, car à l'épiderme de son apparence grisâtre se dessine, pour qui sait bien le regarder, le prisme des couleurs. L'« indécision des reflets² » sur l'eau qu'observe le protagoniste au Jardin des Plantes est mimétique du jeu de miroirs du livre dans sa globalité. Du fait de leur mutabilité, ses symboles ne se laissent pas décrypter facilement : il suffit de changer de point de vue pour percevoir d'autres sens aux images, sans que les mots en eux-mêmes changent, de même qu'il suffit de nous déplacer un peu pour que des reflets à la surface de l'eau varient sous nos yeux. La meilleure lecture de *Paludes* est donc celle du lecteur, qui, muni de jumelles prismatiques, prend en compte la nature multiple des images et allégories. En l'occurrence, soutenir conjointement que, d'une part, *Paludes* illustre les thèses schopenhaueriennes, selon lesquelles le protagoniste est sage lorsqu'il se coupe de sa volonté, et, d'autre part, que ce livre résonne d'un esprit nietzschéen, selon lequel il faut dire « oui » à la vie, est une contradiction qui fait sens, puisque nous pouvons penser ce que nous voulons, et que *Paludes* s'adresse à tout le monde, selon l'« idiosyncrasie de chacun³ ». Gide aurait donc superbement réussi dans cette œuvre à

¹ *Paludes*, p. 78.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 153.

représenter le réel déroutant et irréductible à un seul motif, conformément à son rôle d'écrivain « inquiet ».

Paludes est ainsi un tour de force en ceci qu'il synthétise plusieurs couples d'éléments contraires : la Volonté schopenhauerienne et la volonté de puissance de Nietzsche, la mélancolie et la joie, le symbolisme et le vitalisme, la littérature et la vie, enfin la maturité et l'enfance.

Tout d'abord la Volonté ou vouloir-vivre de Schopenhauer et la volonté de puissance de Nietzsche sont deux concepts que l'on peut retrouver dans *Paludes*. La première en tant que principe de vie qui fait de nous son esclave et avec laquelle nous devons rompre pour cesser de souffrir absurdement, tel Tityre *recubans*, la deuxième en tant qu'affirmation de la vie, acceptation que représente la création artistique. Or où situer le protagoniste lorsqu'il décide d'écrire *Polders* ? S'est-il tristement résigné ? Est-il au contraire joyeusement réconcilié avec la vie ? On ne peut le savoir. Les deux interprétations sont valables.

Notre travail était somme toute assez biaisé par l'étude psychologique de Tityre, du protagoniste et de l'auteur, interrogeant la teneur de leur angoisse de vivre et les remèdes qu'ils trouvaient, comme si les ouvrages de la littérature étaient des manuels pour nous apprendre à mieux vivre. C'est que nous pensons en effet que *Paludes* raconte l'histoire d'une ferveur mal employée qui se transforme en mélancolie (« la mélancolie n'est que de la ferveur retombée », écrit Gide dans *Les Nourritures terrestres*), et que ce livre pourrait par conséquent être mis entre les mains des adolescents et jeunes adultes « idéalistes » de tout temps, qui n'ont pas su faire de leur mélancolie le tremplin vers la joie. Le lien intime entre la carrière d'écrivain de Gide et son évolution personnelle est la preuve que la littérature peut constituer un remède. C'est en ceci que *Paludes* fait le lien entre la mélancolie et la joie, peignant la première pour pouvoir ensuite l'abandonner et passer à la deuxième.

Cette sottise parue en 1895 est aussi un trait d'union entre symbolisme et vitalisme. En 1921, dans l'annonce de la réédition dans la NRF, Valéry Larbaud écrit : « *Paludes* ne date guère ». Sa modernité aujourd'hui encore nous frappe. Puis il ajoute

entre parenthèses : « et pourtant Dieu sait dans quelle espèce de charabia prétentieux il était de mode d'écrire alors, et de quels dangereux exemples Gide était entouré¹ ! ». Il est vrai que *Paludes* est né dans « l'ornière symboliste », et a su s'en détacher, sans pour autant s'embourber dans l'extrême inverse. Car si le défaut d'un symbolisme exacerbé est d'être autotélique jusqu'à l'hermétisme, le vitalisme pour sa part peut aboutir à une impasse, dans la mesure où, pour contrecarrer l'obscurité du langage, les poètes visent l'expression « immédiate » du réel, ce qui est une aberration en art : comment prôner la plus grande immédiateté de l'expression sans sombrer dans un mutisme ahuri ? Nous voyons bien qu'aucun de ces deux extrêmes n'est viable, que les deux s'enfuient dans l'aveuglement, qu'il ne faut ni trop s'éthérer, ni trop s'enterrer, que seul le dialogue entre les idées et le réel est une attitude sensée, porteuse de sens et de clarté. Certes, l'artiste ne doit pas déformer le réel en fonction de l'arrière-monde qu'il s'imagine, néanmoins il faut bien mettre un mot sur les apparences. Lorsque Gide utilise dans ses récits la structure en abyme, il montre que l'on ne vit pleinement que si la littérature éclaire notre vie, car le lien entre les deux est complexe et il s'agit de le bien comprendre : quand on a tourné le dos à la vie, « seule reste la littérature, à qui il revient en retour de fonder le réel² », écrit Christian Angelet. Ainsi, « un geste à l'écart de la vie ressuscite ce qu'il avait d'abord frappé de nullité³ ». Angelet explique que, paradoxalement, l'œuvre qui affirme son autonomie ne dédaigne pas le réel mais revient vers lui en visant une réalité plus totale, c'est-à-dire un point de vue multiple qui refuse toute solution particulière. Fiction et réalité s'édifient l'une par l'autre ; par conséquent, il est tout autant stérile de consacrer sa vie entièrement à la vivre (sans la hauteur de la pensée), que de la consacrer entièrement à l'art (sans l'expérience tangible de ce qu'est en réalité son sujet). Il est vain de s'extraire du monde tumultueux, tout comme il l'est de plonger dans ce tumulte et de n'être qu'un homme courant les mondanités. La fécondité est dans le mariage entre ces deux attitudes.

Dans la carrière de Gide, qui est donc caractérisée par le lien intime entre littérature et vie personnelle, où se situe *Paludes* ?

Paludes est double enfin parce qu'il concilie la maturité et l'esprit de l'enfant. Valéry Larbaud note que « pour être l'ouvrage d'un homme de moins de vingt-cinq ans,

¹ LARBAUD, Valéry, annonce de la réédition dans la NRF en juillet 1921.

² ANGELET, Christian, *op. cit.*, p. 141.

³ *Ibid.*

il témoigne d'une remarquable maturité d'esprit. » Si l'artiste doit être un enfant et n'a rien à gagner avec l'expérience, nous pourrions dire que cette œuvre de jeunesse est en réalité un aboutissement précoce de l'art de son auteur.

L'adolescent turbulent et déraisonnable qui se complait dans son malheur se fourvoie, mais l'adulte résigné est de même dans l'erreur, car la sagesse, se caractérisant par le mouvement continu de la pensée, n'est pas quelque chose à laquelle on peut accéder. Il ne faut jamais s'arrêter nulle part, puisque tout arrêt provoque l'engourdissement (comme dans les sables mouvants des marais). Cette question de la sclérose des adultes suit Gide jusque dans son roman *Les Faux-monnayeurs* paru en 1926. Il écrit dans le *Journal des Faux-monnayeurs* qui accompagne la genèse de ce livre :

Exposer pourquoi, en regard des jeunes gens, ceux de la génération qui les a précédés, paraissent à ce point rassis, résignés, raisonnables, qu'on se prend à douter si, du temps de leur propre jeunesse, ils ont jamais été tourmentés des mêmes aspirations, des mêmes fièvres, s'ils ont nourri les mêmes ambitions, caché les mêmes désirs. Réprobation de ceux qui « se rangent » contre celui qui reste fidèle à sa jeunesse et ne renonce pas. Il semble que ce soit lui qui soit dans l'erreur¹.

Et ce jugement à l'égard des adultes résignés se tourne contre lui-même, quand en 1932 il songe à ce qu'il était capable d'écrire à vingt-cinq ans. C'est Julien Green qui le rapporte dans son *Journal*, le 6 janvier 1932 :

Gide me donne un exemplaire de *Paludes* et me parle de ce livre avec un mélange d'affection et de regret. « Oui, dit-il, j'aurais dû continuer dans cette voie. Plus tard, j'ai accepté certaines conventions... Je me demande si je n'ai pas eu tort. Je l'ai relu et j'ai été épaté ». C'est le saugrenu de *Paludes* qui lui plaît, et sa férocité aussi, j'imagine².

Les poètes et les philosophes sont nombreux à dire que l'homme le plus sage doit dans une certaine mesure rester ou redevenir un enfant, du moins Nietzsche et Schopenhauer se rejoignent sur ce point. Ce dernier explique ceci à propos du génie et de l'enfant :

Celui qui ne demeure pas, durant sa vie, en quelque mesure un grand enfant, mais devient un homme sérieux, froid, toujours posé et raisonnable, celui-là peut être en ce monde un citoyen très utile et capable, mais jamais il ne sera un génie.

Génie que Schopenhauer caractérise par la prédominance de son activité intellectuelle. Il poursuit :

Sans doute, chez quelques individus ordinaires, il s'en transmet encore quelques vestiges jusque dans la jeunesse [...]. Mais la nature rentre bientôt dans son ornière : ils se métamorphosent et sortent de leur chrysalide, à l'âge d'homme, sous la forme de philistins

¹ GIDE, André, *Journal des Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 16.

² GREEN, Julien, *Journal*, le 6 janvier 1932, cité par FILLAUDEAU, Bertrand, *L'univers ludique d'André Gide*, *op. cit.*, p. 11-14.

incarnés, devant lesquels on recule avec effroi, si on les rencontre dans les années suivantes¹.

Ainsi, la définition de l'esprit enfantin selon Schopenhauer ne diffère pas de celle de Nietzsche : l'enfant est caractérisé par son émerveillement constant, il est dans l'accueil, disponible, vigilant, ouvert à l'imprévu.

Tityre est finalement un bel exemple de cette attitude, lorsque, parmi ses diverses postures, il devient celui qui regarde, la nuit, les lumières sur les étangs. Cette petite description lyrique du paysage, annonçant les plus longues qui rythmeront *Les Nourritures terrestres*, montre qu'il est entièrement occupé à s'étonner de phénomènes ordinaires qui l'émerveillent :

Sur les étangs, la nuit éveille des phosphorescences, et les feux des marais qui s'élèvent semblent celles-là mêmes sublimées.

Marais ! qui donc raconterait vos charmes ? Tityre² !

¹ *Monde*, p. 1127.

² *Paludes*, p. 58.

Addendum : l'absurdité que représente l'écriture de ce mémoire

Aimant dire que le regard élevé de l'artiste-philosophe était le plus valable, il semblerait que nous touchions à un paradoxe. C'est que plus nous *affirmons* (du latin « *firmitas* » : « rendre ferme ») ceci, plus notre intelligence se fige, ainsi plus nous nous abrutissons. Ce fût vraiment une belle leçon que nous enseigna *Paludes*, mais ce n'est pas en y agréant que l'on se convertit à ce qu'il nous a enseigné, au contraire, c'est en ne nous arrêtant nulle part que l'on respecte ce qu'il nous a enseigné. On ne peut pas dire : « j'ai compris *Paludes*, donc j'ai tout compris ». La complaisance ne mène à rien : il faut vouloir l'insatisfaction, chercher à chercher et être content de ne pas l'être. Écrire un mémoire expliquant en quoi *Paludes* était juste, c'était faire l'exact inverse de ce qu'il préconisait. Ce mémoire est un paradoxe dans son essence même : plus il s'affirme, plus il se nie. Nous avons pourtant été mise en garde : tout contentement est un marais sournois – trouvons la rive !

Et quand tu m'auras lu, jette mon mémoire et sors, pourrions-nous dire. Car la vie doit être une perpétuelle inquiétude. Travailler deux ans sur *Paludes*, c'était nécessairement baigner dans les eaux sales de nos propres idées, ressasser, répéter chaque jour la même tâche, fermer des fenêtres, ouvrir des livres ; ne jamais sortir de sa tour d'ivoire. « Qu'est-ce que tu fais ? – Mon mémoire sur *Paludes* ! ». Songez donc ! Tous les jours de la copie, les mêmes idées, jusqu'à se demander : « cela, la vie ? [...] Ce que c'est pourtant que de vivre !!... », – souffrir jusqu'au spleen d'avoir une vie si peu variée.

Heureusement, je peux maintenant courir librement sur la plaine.

En espérant tout de même, dans plusieurs années, en me relisant, quelque épatement.

Bibliographie

L'œuvre étudiée

GIDE, André, *Paludes*, Paris, Gallimard, « folio », 1920 (Librairie de l'Art indépendant, 1895).

Corpus philosophique

Schopenhauer

- *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, PUF, 1966 (première édition française : Paris, Félix Alcan, 1885, publication originale : *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, Brockhaus, 1819).
- *L'Art d'être heureux à travers cinquante règles de vie*, trad. J.-L. Schlegel, Paris, Seuil, 1998.
- *Essai sur le libre arbitre*, préface de Didier Raymond, trad. Salomon Reinach (Félix Alcan, 1877), revue et corrigée par Didier Raymond, Paris, Rivages poche, « petite bibliothèque », 1992.

Nietzsche

Dans la chronologie des premières traductions françaises, avec la date de parution en Allemagne entre parenthèses.

- *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. W. P., Société nouvelle, 1892, puis trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1898 (1883).
- *Humain, trop humain (première partie)*, trad. A.-M. Desrousseaux, Paris, Mercure de France, 1899 (1878-1880).
- *La généalogie de la morale*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1900 (1887). Nous nous référons aussi à l'édition traduite par Eric Blondel, Ole Hansen-Løve, Théo Leydenbach et Pierre Pénisson, avec introduction et notes par Philippe Choulet, Paris, Flammarion, 1996.
- *Aurore*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901 (1881).
- *Humain, trop humain (deuxième partie : Le Voyageur et son ombre)*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1902 (1878-1880)
- *Le Gai Savoir*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901 (1882).

- *L'origine de la tragédie, ou Hellénisme et pessimisme*, trad. Jean Marnold et Jacques Morland, Paris, Mercure de France, 1906 (1872).
- *Le Crépuscule des idoles*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1908 (1888).
- *Par-delà le bien et le mal*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1913 (1886).
- *Considérations inactuelles : Schopenhauer éducateur*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1922 (1874) dans *Œuvres complètes de Nietzsche*, Vol. 5, tome 2, p. 7-43.

Œuvres de Gide

- *Les Cahiers et Poésie d'André Walter*, édition établie et présentée par Claude Martin, Paris, Gallimard, 1986 (1891).
- *Le Voyage d'Urien*, Paris, Gallimard, 1929 (1893).
- Postface à la deuxième édition de *Paludes*, *Le Mercure de France*, 1897.
- *Les Nourritures terrestres* suivi de *Les nouvelles nourritures*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980 (1897).
- *L'Immoraliste*, Paris, Mercure de France, « Folio », 2014 (1902).
- *Les Caves du Vatican*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980 (1914).
- *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, « Folio », 1955 (1920).
- *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980 (1926).
- *Journal des Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927.
- *L'école des femmes*, Paris, Gallimard, 1929.
- *Anthologie de la poésie française*, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », 1949.
- *Journal*, I, 1887-1925, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », 1996.
- *Journal*, I, 1889-1939, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », 1951.

Lettres à Angèle

- « Lettre à Angèle (VI) », in *L'Ermitage*, vol I, n°1, janvier 1899, p. 55-66.
- « Lettre à Angèle (XII) », in *L'Ermitage*, volume 20, n°1, janvier 1900, p. 60-65.

Correspondance

- GIDE, André, GIDE, Juliette, RONDEAU, Madeleine et ALLEGRET, Elie, *L'enfance de l'art : correspondances avec Élie Allégret, 1886-1896*, édition établie,

présentée et annotée par Daniel Durosay, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1998.

- GIDE, André et LAURENS, Paul-Albert, *Gide & Laurens : correspondance 1891-1934*, édition établie par Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015.
- GIDE, André et ROUART, Eugène, *Correspondance I, 1893-1901*, édition établie, présentée et annotée par David H. Walker, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006.
- GIDE, André et VALERY, Paul, *Correspondance : 1890-1942*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2009.
- GIDE, André, LOUÏS, Pierre et VALERY, Paul, *Correspondance à trois voix, 1888-1920*, édition établie et annotée par Peter Fawcett et Pascal Mercier, préface de Pascal Mercier, Paris, Gallimard, « Blanche », 2004.

Ouvrages critiques

Sur *Paludes*

- ANGELET, Christian, *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide* : « Le Traité du Narcisse », « Le Voyage d'Urien », « Paludes », Gand, Université de Gand, 1982.

Dont l'article suivant :

- GHEON, Henri, *Bulletin de l'Association des amis d'André Gide*, 28 octobre 1975, p. 26.
- BECK, Beatrix (1969). Une signification cryptique de « Paludes ». *Études littéraires*, 2 (3), 305–311. <https://doi.org/10.7202/500094ar>
- BERTRAND, Jean-Pierre, *Paludes d'André Gide*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2001.

Dont les articles critiques de *Paludes* :

- BLUM, Léon, *La Revue blanche*, 1er mars 1897.
- GAUTHIER-VILLARS, Henry, *Le Monde artiste*, 1895.
- LARBAUD, Valery, annonce de la réédition, NRF, juillet 1921.
- MAUBEL, Henry, « notes en marge de Paludes », *Le Coq rouge*, n°3, juin 1895.
- MAUCLAIR, Camille, *Le Mercure de France*, juillet 1895.
- FILLAUDEAU, Bertrand, *L'Univers ludique d'André Gide*, Paris, J. Corti, 1985.
- VERILHAC, Yoan, « Vie littéraire et mystification aux temps symbolistes », *Romantisme*, 2012/2 (n°156), p. 75-86.

- YAARI, Monique, *Ironie paradoxale et ironique poétique : vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans Paludes*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 1988.

Etudes gidiennes

- ANGLES, Auguste, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française, tome I : La formation du groupe et les années d'apprentissage (1890-1910)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978.
- DECAUDIN, Michel, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895 – 1914*, Paris, Champion Classiques, « Essais », préface par Jean-Yves Debreuille, 1981.
- DAVET, Yvonne, *Autour des « Nourritures terrestres »*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1948.
- HYTIER Jean, *Les critiques de notre temps et Gide*, éditions Garnier frères, présentation par Michel Raimond, 1971, pages 19-24.
- LESTRINGANT, Frank, *Gide, l'inquiéteur, Le ciel sur la terre ou l'inquiétude partagée (1869-1918)*, Flammarion, 2011.
- MERON, Evelyne, « Dionysos et la liberté religieuse d'Euripide à Anatole France et André Gide », in *Dionysos : origines et résurgences*, études réunies par Ilana Zinguer, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, « De Pétrarque à Descartes », 2001.
- PAINTER, George D., *Gide*, Paris, Mercure de France, 1968.
- SARTRE, Jean-Paul, « Gide vivant », *Les Temps Modernes* n° 66 de mars 1951.

Schopenhauer, son œuvre et sa réception en France

- BONNET, Christian, SALEM, Jean, *La raison dévoilée : études schopenhaueriennes*, Paris, Vrin, 2005.
- COLIN, René-Pierre, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979.
- KAPANI, Lakshmi, *Schopenhauer et la pensée indienne : similitudes et différences*, Hermann, « philosophie », 2011.
- ROGER, Alain, *Le vocabulaire de Schopenhauer*, Paris, Ellipses, « Vocabulaire de... », 1999.
- ROSSET, Clément, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, Paris, PUF, 1967.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Schopenhauer et les années folles de la philosophie*, PUF, 1990.

Nietzsche, son œuvre et sa réception en France

- ASTOR, Dorian, *Dictionnaire Nietzsche*, Paris, Robert Laffont, 2017.
- BATAILLE, Georges, « Nietzsche et Jésus », *La souveraineté*, Paris, Lignes, 2012, pp. 205-224.
- BIANQUIS, Geneviève, *Nietzsche en France : l'influence de Nietzsche sur la pensée française*, Paris, Alcan, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1929.
- LE RIDER, Jacques, *Nietzsche en France de la fin du XIXe siècle au temps présent*, Paris, PUF, 1999.
- PINTO, Louis, *Les Neveux de Zarathoustra : la réception de Nietzsche en France*, Paris, Seuil, 1995.
- ROSSET, Clément, *La force majeure*, Paris, éditions de Minuit, 1983.
- WOTLING, Patrick, *Le vocabulaire de Nietzsche*, Paris, Ellipses, « Vocabulaire de... », 2001.

Articles parus en France entre 1874 et 1894 sur Nietzsche

- Anonyme, « Unzeitgemaesse Betrachtungen von Dr Friedrich Nietzsche, Erstes Stück, David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller », in *Revue Critique d'histoire et littérature*, n° 39, 26 septembre 1874, p. 206.
- Anonyme, « F. Nietzsche. Unzeitgemaesse Betrachtungen. Zweites Stück : Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben », in *Revue Critique d'histoire et littérature*, n° 46, 14 novembre 1874, p. 318-319.
- WYZEWA Teodor de, « Frédéric Nietzsche, le dernier métaphysicien », in *Revue bleue*, n° 48, 7 novembre 1891, p. 586-592.
- LABADIE-LAGRAVE Gaston, « Disciples de Nietzsche », in *Le Figaro*, supplément littéraire du dimanche, 19 mars 1892, p. 29.
- HALEVY Daniel et GREGH Fernand, "Frédéric Nietzsche", in *Le Banquet*, avril 1892, p. 33-35.
- NETHY Jean de, "Nietzsche-Zarathustra", in *Revue Blanche*, tome 2, n°7, avril 1892, p. 206-212.
- JEANNINE B., « Un moraliste à rebours », in *Nouvelle Revue*, n° 76, 1892, p. 551-563.
- MAZEL Henri, « Nietzsche et le présent », in *L'Ermitage*, n° 6, janvier 1893, p. 81-87.
- MAZEL Henri, « Les deux philosophes », in *L'Ermitage*, n° 8, juin 1894, p. 352-353.

Etudes sur la parenté entre Nietzsche et Gide et l'influence de l'un sur l'autre

- GAGNEBIN, Laurent, *L'athéisme nous interroge : Beauvoir, Camus, Gide, Sartre*, Paris, Van Dieren Editeur, 2009.
- SCHNYDER, Peter, « Gide lecteur de Nietzsche », in *Pré-Textes, André Gide et la tentation de la critique*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2001, p. 173-207.
- SIMOND, Daniel, « Notes sur Nietzsche et Gide » dans *Antipolitique*, Lausanne, Bibliothèque des Trois Collines, 1941.

Ouvrages théoriques divers

- CHARLES, Sébastien, *Clément Rosset ou La joie tragique (entretien)*, Horizons philosophiques, 1999, 9(2), p. 91–108.
- DASTUR, Françoise, *Figures du néant et de la négation entre Orient et Occident*, Les Belles Lettres, « encre marine », 2018.
- ECO, Umberto, *Histoire de la beauté*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher ; traductions du latin et du grec par François Rosso, Paris, Flammarion, 2004. (pour les chapitres II et III)
- GODARD, Henri, *Le roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006.
- SULEIMAN, Susan Rubin *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, « écriture », 1983.

Autres

Littérature

- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, éditions Pocket, « classiques », 1990 (1857).
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la pléiade », 1980, lettre du 16 janvier 1852.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *A rebours*, Paris, Gallimard, 1884.
- MALLARME, Stéphane, « Les Fenêtres », *Poésies*, Paris, La Revue indépendante, 1887.

Philosophie

- PLATON, *La République : du régime politique*, Livre VII, trad. Pierre Pachet, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1993.

Autre

- BAUDELAIRE, Charles, *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, tome III, *L'Art romantique*, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 62.
- DANTZIG, Charles, *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Paris, Le Livre de Poche, 2005.
- DESMARTIS, Téléphe P., *Du Nervosisme*, Bordeaux, 1859.
- GRIGORIEFF, Nathan, *Citations latines expliquées*, Paris, Editions Eyrolles, 2015.

Mémoires de Master

- ROLDAN, Sébastien, « Emile Zola et le pessimisme schopenhauerien : une philosophie de La Joie de vivre », Université du Québec à Montréal, 2009.
- ROVILLAIN, Adrien, « De l'influence en littérature, étude de la pastorale au tournant des XIXe et XXe siècles », Université de Versailles Saint Quentin en Yvelines, 2015.

Blogs et sites

Les cours du professeur de philosophie Simone Manon ont été consultés pour leurs informations sur Schopenhauer et Nietzsche, sur le site : <<https://www.philolog.fr/>>

Et le site de Laure Verbaere pour son travail sur la réception de Nietzsche : <<https://www.nietzsche-en-france.fr/>>

Emissions de radio

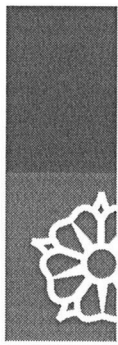
« Le Gai Savoir », émissions de Raphaël Enthoven diffusées sur France Culture : *Le monde de Schopenhauer* (03/06/2005), *Le Gai Savoir* de Nietzsche (2/09/2012), *La Nausée* de Sartre (04/11/2012), *Noces* de Camus (10/02/2013), *La force majeure* de Clément Rosset (30/06/2013), *Le voyageur et son ombre* de Nietzsche (15/02/2015).

Résumé

Paludes d'André Gide, « sotie » parue en 1895, laisse les lecteurs d'hier et d'aujourd'hui dans l'embarras de comprendre son sens. Nous suggérons d'interpréter cette œuvre en voyant en celle-ci la synthèse de deux philosophies qui ont influencé la littérature fin-de-siècle : d'un côté, la pensée d'Arthur Schopenhauer, qui valorise l'attitude contemplative par laquelle on se soustrait du mouvement incessant et insensé du vouloir-vivre, de l'autre, la philosophie optimiste de Friedrich Nietzsche qui triomphe de l'absurdité par l'affirmation joyeuse et féroce de la vie, sans chercher de transcendance. Ce serait donc parce que les images de *Paludes* peuvent être interprétées aussi bien du point de vue schopenhauerien que nietzschéen qu'il est impossible de tirer des conclusions univoques de ce récit.

Mots-clés

André Gide, littérature fin-de-siècle, naturisme, Nietzsche, nietzschéisme, philosophie, Schopenhauer, schopenhauerisme, symbolisme, vitalisme.



DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : LÉPINAY PRENOM : Solène

DATE : 26 / 06 / 2019