

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

– PARIS 3

Département de Littérature & linguistique françaises et latines

La difficulté d'interpréter  
*Paludes* et  
*Le Prométhée mal enchaîné*  
d'André Gide,

Une étude des mythes, paraboles, symboles et formes de  
l'hermétisme.

Mémoire de Master 2

préparé sous la direction de Mme Aude Leblond

par

Marion Moll

Année universitaire 2019-2020

M. Moll

N° étudiante : 21801198

45, rue d'Ulm, 75005 Paris

Tél. : 06 49 61 49 13

Courriel : [marion.moll@sorbonne-nouvelle.fr](mailto:marion.moll@sorbonne-nouvelle.fr)

## Remerciements :

Je souhaite adresser un grand merci à tous ceux qui ont, par leur présence et leur aide, rendu ce travail possible :

À Madame Aude Leblond pour sa disponibilité, son encadrement bienveillant, son accompagnement, la richesse des pistes qu'elle m'a proposées pour approfondir ma réflexion, la confiance qu'elle a suscité en mon travail,

À Madame Marie-Paule Berranger, pour avoir bien voulu lire et co-évaluer ce travail,

À Madame Stéphanie Bertrand pour avoir mis à ma disposition des articles indisponibles en ligne, quand l'épidémie rendait l'accès aux bibliothèques impossible,

À Marina, Manon, Anaïs, Thomas, Mathilde, Elen et Clara, dont la présence fut tout bonnement essentielle,

À mes parents et à mon frère, pour leur soutien infaillible.

## Déclaration de non-plagiat

Je soussignée, Marion Moll, certifie que ce mémoire est bien mon œuvre personnelle : j'ai réalisé ce travail sans aide extérieure ni sources autres que celles qui sont explicitement signalées, et je ne l'ai soumis à aucun autre jury d'examen quel qu'il soit (en France ou à l'étranger), sous une forme identique ou approchante.

Fait à Paris, le 1<sup>er</sup> juin 2020.

# TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction</b>	4
<b>Première partie : LES MOYENS DE « DÉFENSE » DES SOTIES.</b>	17
1. L'« <i>estrangement</i> » narratif des soties, ou le refus du roman.	17
2. Les soties poursuivent-elles l'esthétique symboliste du point de vue de la délivrance du sens ?	32
3. Le mythe, le symbole et la parabole : l'analogie dans les soties favorise-t-elle ou non l'herméneutique ?	46
<b>Deuxième partie : <i>PALUDES</i> ET <i>LE PROMÉTHÉE MAL ENCHAÎNÉ</i> : DES EXEMPLES DE LA RECHERCHE DE L'INCOMPRÉHENSIBLE COMME TEL ?</b>	60
1. L'œuvre comme « acte gratuit » ?	61
2. Le modèle ludique et les modèles génériques médiévaux (sottie, fatrasie).	73
3. Une énonciation qui dépasserait la visée communicationnelle ? Explorer la faille(it)e du sens.	83
<b>Troisième partie : LE FONCTIONNEMENT ET LA JUSTIFICATION DU SYMBOLIQUE DANS <i>PALUDES</i> ET <i>LE PROMÉTHÉE MAL ENCHAÎNÉ</i>.</b>	97
1. Pourquoi Gide refuse-t-il d'offrir le sens ? « Réticence », « pudeur », ou élitisme ?	98
2. La contamination symbolique : un principe caractéristique des soties.	105
3. « L'œuvre d'art est l'exagération d'une idée. » Que sont l' <i>idée</i> et le <i>symbole</i> dans le vocabulaire gidien ?	120
<b>Conclusion</b>	134
<b>Annexes</b>	138
<b>Bibliographie</b>	140

# INTRODUCTION

« Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres<sup>1</sup> », écrit André Gide dans sa préface à *Paludes*. Le programme de lecture est ainsi donné sous le signe de l'ouverture : le texte n'est que prétexte à un échange réciproque entre l'écrivain et son lecteur. La fermeture apparente du sens de l'écrit serait un gage de réussite de cet échange. Gide décrit le plaisir particulier qui naît de la recherche du sens dans la littérature, de sa découverte individuelle et créatrice, grâce à une interprétation qui ne requiert validation ou invalidation d'aucune autorité que ce soit. Il le fait avant les théories d'Umberto Eco sur l'œuvre ouverte, du texte « scriptible » chez Roland Barthes et de la jouissance qu'il procure.

Les premières œuvres de Gide, écrites alors que la célébrité ne l'avait pas encore consacré comme auteur canonique, sont les moins lues et étudiées. Leurs spécificités, la particularité de leur ton et l'évolution des canons, mais peut-être encore leur part d'obscurité, peuvent justifier cet oubli relatif. Cela explique en partie pourquoi Gide dit avoir été mal compris, et n'a jamais renié ces productions de jeunesse. Difficile à catégoriser est l'homme, ayant traversé tant d'idéologies sans jamais y adhérer complètement, mais aussi l'écrivain qui revenait à chaque œuvre sur le système cohérent qu'établissait la précédente, tant du point de vue philosophique qu'esthétique<sup>2</sup>. L'écrivain « Protée » est une métaphore difficilement dépassable pour parler de Gide<sup>3</sup>.

Le culte de l'ambiguïté est bien constitutif de l'écriture gidienne ; et tout particulièrement dans deux publications de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : *Paludes* (1895) et *Le Prométhée mal enchaîné* (1899)<sup>4</sup>. Elles ont été classées rétrospectivement par Gide comme « soties », ensemble générique auquel est également rattaché *Les Caves du Vatican* (1914)<sup>5</sup>.

---

1 André Gide, *Paludes*, Paris, Gallimard, 1973, p. 11.

2 Protestantisme, symbolisme, dandysme wildéen, nationalisme, socialisme, communisme, anti-communisme, anti-colonialisme. Gide répugnait aux *-ismes* mais évoluait autour des écoles et partis, presque jamais en y adhérant officiellement.

3 C'est le surnom que lui donne Germaine Brée dans une des premières études générales de l'œuvre gidien : *André Gide, l'insaisissable Protée : étude critique de l'œuvre d'André Gide*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1953, 371 p.

4 Nous abrègerons en notes *Le Prométhée mal enchaîné* par « PME » et *Paludes* par « P. »

5 Comme l'indique G. Brée, « Des trois soties, l'une *Paludes*, fut d'abord « traité », une autre, le *Prométhée mal enchaîné*, fut roman [...]. Gide ne s'est arrêté qu'assez tard, aux environs de 1910, au classement actuel de ses œuvres. » V. *André Gide, l'insaisissable Protée, op. cit.*, p. 27. Plus précisément, Jean-Jacques Thierry énumère dans sa notice au *Prométhée* ses classements successifs : « Annoncé comme roman dans *l'Ermitage* (1899), puis dans *Philoctète*, primitivement non classé *Le Prométhée mal enchaîné* devient roman, en 1903, dans *Saül*, et sottie, en 1914, dans *Les Caves du Vatican*. » Les mentions de ces genres renvoient aux bibliographies de l'œuvre gidien présentes à la fin des volumes des différentes œuvres publiées

Outre leur genre et leur proximité chronologique, un point commun majeur réside dans l'effet principal de lecture : perplexité, incompréhension. On ne peut pas y voir un échec à transmettre un message, car l'hermétisme est ostensiblement recherché. Par ce mot, on n'entendra pas ici le sens mystico-religieux, mais le synonyme d'*obscurité sémantique*, quoique cette acception littéraire soit contestée par certains critiques<sup>6</sup>. Le terme a l'avantage de la racine commune avec l'herméneutique. Or l'hermétisme appelle presque nécessairement l'herméneutique ; si le sens n'est pas transparent, le travail interprétatif advient spontanément. Le rapprochement insiste sur l'objet qui nous préoccupe : la transmission du sens et la question d'un illisible gidien.

### *Les moyens de l'hermétisme.*

Les moyens mis en œuvre pour créer cet hermétisme sont multiples et fonctionnent de concert : subversion générique, détournement de l'intertextualité (mythes), absurde, usage abondant de procédés d'analogie qui « déguisent » le sens. Parmi eux, le plus condensé est le symbole. Du grec *σύμβολον* dérivé de *συνβάλλω* (« je joins ; je rassemble »), le mot renvoie à l'origine à un « objet partagé en deux, la possession de chacune des deux parties par deux individus différents leur permettant de se rejoindre et de se reconnaître<sup>7</sup>. » Il a ensuite désigné dans l'Antiquité, par extension, un « signe, objet matériel ou formule, servant de marque de reconnaissance entre initiés<sup>8</sup> ». Aujourd'hui, il recoupe trois significations distinctes : le sens hérité de l'Antiquité grecque et latine ; le symbole mathématique ; et celui qui nous occupera, d'« analogie emblématique » prenant la forme d'une « concrétisation (objet, animal, figure...), d'une réalité abstraite (vertu, état, pouvoir, croyance...) »<sup>9</sup>. Il faudra étudier en outre la conception symboliste du symbole, puisqu'il est par définition au cœur de son esthétique, et que Gide en est tributaire, dans une mesure qu'il reste à déterminer. D'après Bertrand Marchal, dans le discours symboliste,

le mot symbole a pour fonction essentielle [...] de rappeler que la réalité ne se réduit

---

(au Mercure de France pour la plupart). V. André Gide et Maurice Nadeau, *Romans : récits et soties, œuvres lyriques*, éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard, 1958, p. 1504.

6 Le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) donne deux définitions principales de l'*hermétisme* : « Ensemble de doctrines ésotériques qui sont censées constituer la révélation du dieu égyptien Thot (auquel les Grecs donnèrent le nom d'Hermès Trismégiste) et qui donnent certaines bases à l'alchimie du Moyen Âge » ; « Caractère de ce qui est difficile ou impossible à comprendre et/ou à interpréter. Synon. *Obscurité*. » et plus particulièrement : « domaine de la *crit.* en gén. *littér., péj.* : Tendance artistique qui privilégie les recherches formelles au dépens de la communication d'un message ou d'un sens, qui recherche l'obscurité pour l'obscurité. ». V. <https://www.cnrtl.fr/definition/hermetisme>. Les sens de l'adjectif *hermétique* se rattachent notamment à ces deux définitions du substantif. V. <https://www.cnrtl.fr/definition/hermetique>.

7 Dominique Jameux, « SYMBOLE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 17 mars 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/symbole/>

8 V. <https://www.cnrtl.fr/definition/symbole>.

9 D. Jameux, *op. cit.*

pas à la réalité brute du discours naturaliste, et de suggérer ainsi un réel au-delà du réel. Le symbolisme est d'abord et avant tout un idéalisme<sup>10</sup>.

Le symbolisme, dans un paradigme philosophique idéaliste dérivé du platonisme, a donc rendu abstrait au second degré l'élément symbolisé : il désignait une valeur abstraite, insensible ; il renvoie dans le symbolisme, en particulier mallarméen, à l'Idée de cette valeur.

Dans *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné*, Gide déplace les significations consensuelles, « stratifiées » des symboles en les réemployant, interrogeant par là leur arbitraire. Mieux : les symboles préférés des symbolistes (tels le cristal, l'œuf et d'autres figurations de l'œuvre d'art) sont réduits à l'état de clichés. Mais cette rupture dans l'interprétation spontanée de l'analogie (qui relève normalement presque de la simple traduction) rend la tâche du lecteur bien moins aisée. Chez Gide, la création du symbole et la multiplication des abstractions auxquelles il renvoie contreviennent à un de ses traits définitoires : son exclusivité. C'est elle, d'après Dominique Jameux, qui différencie le symbole de la comparaison ou de la métaphore. Le courage ne peut être symbolisé que par le lion, cette association est incontestée ; au contraire, on peut aussi bien dire « laid comme un pou » que « laid comme un crapaud »<sup>11</sup>. Par ailleurs, le symbole peut être différencié de l'allégorie par la tendance de cette dernière à être anthropomorphique ou à prendre la forme d'un récit où « les éléments représentants correspondent trait pour trait aux éléments de l'idée représentée<sup>12</sup> », ce qui rend l'interprétation de l'allégorie plus immédiate et spontanée que celle du symbole<sup>13</sup>.

Dans les soties, en outre, divers récits enchâssés, par leur gratuité apparente, interpellent et poussent à l'interprétation : ce sont des paraboles. Ces courts récits symboliques dont l'énonciation est déléguée aux personnages, ont, suivant leur modèle évangélique, vocation à avoir une valeur exemplaire. Leur richesse symbolique et l'absence de glose de la part du narrateur qui les prend en charge obscurcissent leur(s) sens caché(s). Dans la Bible, d'ailleurs, nombre de paraboles se terminent sur ces mots : « Qui peut comprendre, qu'il comprenne<sup>14</sup>. » Contrairement à l'allégorie, la parabole n'est pas une comparaison trait pour trait de l'idée qu'elle veut représenter et n'est pas monosémique.

Enfin, le mythe est le dernier et le plus extensif des procédés d'analogie qu'emprunte Gide pour couvrir un sens d'une forme imagée. L'interprétation symbolique des mythes est le

10 Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, éd. Daniel Bergez, Paris, France, Dunod, 1993, p. 18.

11 D. Jameux, *op. cit.*

12 V. le sens A donné par le CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/allégorie>.

13 Par exemple, on ne saurait, sans l'avoir appris, que le blanc du drapeau tricolore français symbolise la monarchie ; on peut en revanche plus facilement déduire son identité des traits squelettiques de l'allégorie de la Mort.

14 Henri-Jacques Stiker, « PARABOLE, religion », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/parabole-religion/>.

produit historique de leur réception, issu de deux mouvements : la tendance critique freudienne et post-freudienne d'une part ; le passage du mythe ethno-religieux au mythe littéraire de l'autre, puisque la réécriture est une forme d'interprétation<sup>15</sup>. Philippe Sellier énumère les traits du mythe ethno-religieux : il est « *anonyme et collectif* », « *tenu pour vrai* », « *il fait baigner le présent dans le sacré* », la logique d'action des personnages est « *celle de l'imaginaire* » et non de la psychologie<sup>16</sup>. Le mythe littéraire garde en commun sa « saturation symbolique », sa « surdétermination » qui permet la multiplicité des analyses et donne au mythe son identité ferme<sup>17</sup>, son « éclairage métaphysique » (qui le différencie du conte de fées), la « fermeté de [son] organisation structurale »<sup>18</sup>. Le mythe est une histoire. Ethno-religieux, il explique le monde physique ; littéraire, son objet se déplace puisqu'il s'agit désormais de reconnaître l'universalité humaine derrière les comportements des dieux et héros. Dans son *Prométhée*, Gide réinvestit les éléments symboliques présents à l'origine (les chaînes, l'aigle, la pitance interminable du foie, le feu) mais en sapant les interprétations littéraires qui ont pu en être faites. En d'autres termes, les réponses proposées par les précédentes réécritures aux énigmes que pose le mythe (car, comme l'écrit Pierre Brunel, « Ambigu, polysémique, le mythe parle par énigmes<sup>19</sup>. »), sont remplacées. Cela conduit à voir Prométhée sous d'autres auspices, à reconnaître derrière le mythe le portrait d'une autre humanité<sup>20</sup>. L'histoire est par ailleurs elle-même sensiblement altérée, en outre par des changements d'identité (Zeus devient « Le Banquier » ou « Le Miglionnaire ») et l'ajout de personnages (Coclès, Damoclès, un garçon de café). Pour saugrenue, irrévérencieuse qu'elle soit, la sotie emprunte un personnel mythique, gagnant une dimension d'universalité et d'abstraction qui plaisait déjà aux symbolistes dont « les œuvres puisent volontiers, pour fuir la réalité contemporaine du roman naturaliste, dans l'arsenal éternel des mythes et légendes<sup>21</sup>. » Le personnage de Tityre, héros des *Bucoliques* de Virgile, acquiert lui aussi une dimension d'universalité, quoiqu'il n'ait pas d'origine mythique, à cause de l'importance culturelle du poème à travers les siècles. Présent dans *Paludes* et *Le Prométhée*, « *Tityre recubans*<sup>22</sup> » gagne en poids métaphysique. Il devient symbolique de l'enlissement et de l'inactivité dans le

15 Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire », *Littérature*, vol. 55 / 3, 1984, p. 112-126.

16 *Ibid.*, p. 113-114.

17 C'est-à-dire ni assez détaillée pour permettre la sérialité, ni si limitée qu'elle ne fournisse qu'un canevas littéraire.

18 *Ibid.*, p. 119-124.

19 Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*, Grenoble, France, ELLUG Université Grenoble Alpes, 2016, p. 73.

20 Les interprétations du mythe de Prométhée ont été multiples au cours de l'histoire littéraire ; image du Titan humaniste puni par Zeus pour son *hybris* chez Eschyle, il est vu par Tertullien comme une préfiguration du Christ, par Caldéron comme une représentation de l'homme créatif, ou encore par Shelley comme une figure de la liberté absolue. V. Antonio Garzya, « Le tragique du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle », *Mnemosyne*, Janvier 1965, p. 2.

21 B. Marchal, *op. cit.*, p. 19.

22 Virgile, *Bucoliques*, I, v. 1 : « *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi* ».

premier, de l'enfermement progressif des responsabilités dans le second.

Tous ces détournements invitent à être saisis dans leur logique individuelle ; en s'accumulant, ils contribuent à faire des deux soties des textes difficiles à lire.

*L'influence symboliste sur l'esthétique des soties.*

Une clé d'approche de leur projet d'écriture réside dans le contexte intellectuel de leur production : le dernier XIX<sup>e</sup> siècle voit avec le symbolisme et le décadentisme le triomphe du vers. En 1891, au sein des salons, notamment des « mardis » de Mallarmé, auprès de Pierre Louÿs et de Paul Valéry, Gide trouve ses premières affinités intellectuelles et littéraires contemporaines et développe une dévotion particulière pour la pensée mallarméenne. Il conçoit alors l'ambition de devenir *le* romancier du symbolisme, non sans une certaine présomption, comme il l'écrit à Valéry :

Donc, je suis symboliste et sachez-le. [...] Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame – et quoique auprès d'eux deux, je me sente bien un peu gringalet, j'ajoute Moi pour le roman<sup>23</sup>.

Le roman était pourtant une des bêtes noires des symbolistes. Le jeune Gide est tenté de l'anoblir en contredisant l'accusation portée sur le genre de participer à l'« universel reportage<sup>24</sup> ». Pourtant, dès août 1891, Gide se déclare déserteur. Pendant cette période, il publiera les très symbolistes *Cahiers d'André Walter* et *Traité du Narcisse*, dont le premier seulement avait trait au roman, le second étant d'apparence très théorique. *Le Voyage d'Urien* (1893) récit onirique écrit à la fois sous l'influence et contre l'influence du symbolisme, offre une transition naturelle vers la critique évidente que porte *Paludes* contre l'école<sup>25</sup>. Ce dernier, sous-titré « Traité de la contingence », expose un bien maigre contenu narratif, ce qui l'éloigne du roman. *Le Prométhée mal enchaîné*, réécriture particulièrement déconcertante du mythe, apparaît avec *Les Nourritures terrestres* comme produit d'une écriture plus personnelle encore. Mais l'analyser à l'aune des principes symbolistes laisse déceler plusieurs traits communs. Le recours systématique au symbole, l'usage des mythes, l'hermétisme, la concentration du sujet, l'abstraction des réalités contingentes, l'auto-référentialité du texte sont autant de principes prônés par le symbolisme et qui se maintiennent dans *Paludes* et *Le*

23 Lettre de Gide à Valéry du 26 janvier 1891, André Gide et Paul Valéry, *Correspondance : 1890-1942*, éd. Peter Fawcett, Paris, Gallimard, 2009, p. 26. Dans des entretiens avec Jean Amrouche, bien plus tard, Gide revient lucidement sur cette période : « Il n'y avait pas de roman symboliste et j'avais cette prétention un peu téméraire de lui en donner un. Il me semblait que le symbolisme, la théorie même du symbolisme, pouvait prêter à une forme de roman tout à fait nouvelle ». Éric Marty, André Gide et Jean Amrouche, *André Gide, qui êtes-vous ? : avec les entretiens André Gide-Jean Amrouche*, Lyon, France, la Manufacture, 1987, p. 160.

24 Stéphane Mallarmé « Crise de vers », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 368.

25 Concernant l'influence « par action » et « par réaction » du symbolisme sur *Le Voyage d'Urien*, v. Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur : les œuvres fin de siècle d'André Gide*, Paris, H. Champion, 1997, 408 p.

*Prométhée mal enchaîné*. C'est pourquoi étudier ces techniques sans replacer les œuvres dans le contexte intellectuel et littéraire d'écriture relèverait du vice méthodologique. Valérie Michelet-Jacquod rappelle en outre que beaucoup de critiques gidiens (Jacques Rivière, Pierre Albouy, Jean Delay et Daniel Moutote) conseillent de lire *Le Prométhée* comme le dernier récit « fin-de-siècle » de Gide et l'analysent en comparaison avec les récits symbolistes antérieurs<sup>26</sup>.

Comme le souligne Jean-Michel Wittmann, l'influence directe du symbolisme sur Gide agit en deux périodes principales : d'abord par « action » (de fin janvier 1891 à l'automne 1893 environ<sup>27</sup>) ; puis par « réaction » (qui s'étale de 1893 à 1894, de la satire de l'Idéal réalisée dans *Le Voyage d'Urien* à celle des cénacles littéraires dans *Paludes* ; puis l'invention d'une esthétique radicalement éloignée du symbolisme dans *Les Nourritures terrestres*). Néanmoins, bien après cela, Gide raille encore le symbolisme. Inversement, réflexe conscient ou inconscient, il s'approprie sur le long terme une part de cette esthétique, notamment celle de l'obscurité sémantique<sup>28</sup>.

Pourquoi ne pas interroger l'hermétisme dans la troisième sotie ? En plus de l'éloignement chronologique des *Caves du Vatican* (1914) des deux soties précédentes, plusieurs raisons la relèguent hors du champ d'étude : la concentration symbolique y est moins décelable ; l'intrigue n'est fondée ni sur un mythe ni sur un substrat en partie biographique et déguisé (contrairement aux autres), elle ne suscite pas la même perplexité ; les cibles littéraires principales y sont le roman d'aventures et le roman psychologique. Gide a suffisamment pris conscience de sa particularité littéraire pour ne plus s'en référer au symbolisme. Les aspects métalittéraires y sont moins présents ; la langue enfin n'y est pas autant marquée par la recherche de l'ambiguïté.

#### *Les interprétations de Paludes et du Prométhée mal enchaîné et leurs limites.*

Pour partir d'un constat général que faisait déjà Bertrand Fillaudeau en 1985, les soties sont peu étudiées, et moins encore comme un ensemble, comme si elles n'étaient qu'« accessoires » dans l'œuvre gidien<sup>29</sup>. « Lorsque le lecteur aborde *Le Prométhée mal*

---

26 Valérie Michelet-Jacquod, *Le roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »* □ Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob, Genève, Suisse, Droz, 2008, note n°196, p. 455.

27 Ces dates correspondent respectivement à une lettre de Gide à Valéry, laquelle anticipe l'invitation du premier au banquet en l'honneur de Jean Moréas le 2 février 1891, v. *supra* note n°7 ; et au premier voyage en Algérie qui convainc le jeune homme de se tourner, en littérature et dans sa propre existence, vers la vie.

28 J.-M. Wittmann, *op. cit.*, p. 16. Il se l'approprie tellement que Bertrand Marchal jugera que l'influence du symbolisme se manifeste de façon plus profonde dans *Les Faux-Monnayeurs* (1925) que dans tout autre écrit antérieur, au regard des nombreux procédés métatextuels et réflexifs mis en jeu. V. *Lire le symbolisme*, *op. cit.*, p. 87.

29 Bertrand Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide : les soties*, Paris, J. Corti, 1985, 329 p.

*enchaîné* il se trouve déconcerté<sup>30</sup>. » est la première phrase de l'étude inaugurale de Germaine Brée ; elle dit le principal : son objet de recherche, la « signification » de la sotie, présuppose qu'elle ne soit pas facilement donnée. Considérer les deux soties comme difficiles à interpréter a été le postulat de la plupart des critiques. Christian Angelet dit que *Le Prométhée* est « l'œuvre la plus difficile sans doute d'André Gide<sup>31</sup> ». Cette complexité marque aussi *Paludes*, qui, à en croire le dossier de réception monté par Jean-Pierre Bertrand, a laissé nombre de contemporains perplexes<sup>32</sup>. La critique universitaire s'est beaucoup chargée de proposer des interprétations. Certaines font consensus, d'autres sont formulées comme le pur produit d'une « mise en fonctionnement du texte » que peut constituer la lecture attentive.

Les études centrées sur l'histoire littéraire s'intéressent notamment à l'influence du symbolisme sur le jeune écrivain. Elles interrogent sa correspondance, son journal et l'actualité littéraire de l'époque afin de mieux cerner ses relations avec l'école. Jean-Michel Wittmann insiste sur l'ambiguïté de ces relations après la rupture, partagées entre réaction critique et fidélité aux idéaux esthétiques du symbolisme, comme ceux définis en particulier dans « Littérature et morale<sup>33</sup> » (1897). Brandir l'étendard symboliste aurait d'abord eu pour but de légitimer les premiers écrits d'un auteur en formation. J.-M. Wittmann lie l'ambiguïté du *Prométhée mal enchaîné* avant tout à l'expression d'une éthique de la libération, détournée, mais manifestée par la forme. Dans *Paludes*, il s'agirait surtout d'une réaction critique, rendue par la parodie de l'écriture des amateurs de « cénacles » symbolistes et décadents.

Valérie Michelet-Jacquod prend la suite de J.-M. Wittmann dans sa thèse sur le roman symboliste<sup>34</sup>. Analysant le parcours esthétique de Gide depuis les *Cahiers d'André Walter* jusqu'au *Prométhée* au regard de ses écrits théoriques, de ses influences littéraires et philosophiques (Schopenhauer, Mallarmé), elle conclut que le jeune auteur abandonne peu à peu son respect de l'Idée symboliste au profit d'un respect de soi<sup>35</sup>. Ses récits passent d'une idéalisation du texte comme « cristal » de l'« extrême conscience », à une critique de moins en moins déguisée des impasses auxquelles elle aboutit. En effet, trop intellectuel, le récit des

---

30 G. Brée, « Signification du *Prométhée mal enchaîné* et sa Place dans l'œuvre de Gide », *The French Review*, vol. 26 / 1, 1952, p. 13-20.

31 Christian Angelet, « Weinberg (Kurt), *On Gide's Prométhée. Private Myth and Public Mystification*. Princeton University Press, 1972 ; un vol. in-8°, 145 p. » (compte-rendu), *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 1979, p. 1108.

32 Jean-Pierre Bertrand, *Paludes d'André Gide*, Paris, Gallimard, 2001, p. 145-162.

33 « Littérature et morale » est reproduit dans : A. Gide, *Journal. I., 1887-1925*, éd. Éric Marty, Paris, Gallimard, impr. 1996, 1996, lxxxii+1748 p.

34 V. Michelet-Jacquod, *Le roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »* □ Edouard Dujardin, *André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob*, Genève, Suisse, Droz, 2008, 506 p.

35 *Ibid.*, p. 377.

variations d'une conscience en proie à ses propres enfermements et motivé par la recherche utopique d'un « roman de l'être » apparaît progressivement à Gide comme narcissique<sup>36</sup>. Il doit selon lui être dépassé par un retour à la vie. Retour symbolisé, par exemple, par le banquet final du *Prométhée mal enchaîné*, où l'aigle, décrit comme une « conscience », est dévoré par l'écrivain-Prométhée dans un grand éclat de rire. Cette étude riche sur le plan philosophico-littéraire, décrivant *Le Prométhée* comme une clôture définitive et en acte de la période symboliste, le laisse néanmoins globalement en marge. V. Michelet-Jacquod ne se penche que superficiellement sur les symboles qui y courent. Le saugrenu et l'hermétisme sont peu mentionnés, au profit des rapports du Moi de l'auteur à son œuvre dans ses dimensions éthiques et esthétiques, de la promotion de l'immanence à son dépassement.

D'autres études plus biographiques lisent les soties comme des œuvres à clé qui dévoilent, tout en les cachant, des éléments de la vie privée de Gide - en particulier son homosexualité. La psychanalyse est dès lors une méthode d'approche possible : Béatrix Beck recherche par exemple des symboles mis inconsciemment par l'auteur dans *Paludes*, répondant à l'appel lancé par la préface<sup>37</sup>, avant de les rapprocher des concepts freudiens<sup>38</sup>. Des figures cachées, notamment Madeleine Gide, l'épouse d'André, et Oscar Wilde, circuleraient dans *Paludes* d'après Anne Greenfeld<sup>39</sup> ; dans *Le Prométhée* d'après Pierre Masson<sup>40</sup>. Daniel Moutote s'intéresse particulièrement à l'aspect « secret » de l'esthétique gidienne<sup>41</sup>. Dans les soties, les allusions à la sexualité de Gide ne sont perceptibles qu'au lecteur qui en a connaissance ; pour les autres, cette manière déviée de parler de soi laisse un « reflet d'incomplétude<sup>42</sup> » qui est une part d'hermétisme. On tentera de considérer cette part d'incomplétude comme une béance de l'œuvre, à interpréter peut-être comme une illustration de l'incompréhensible littéraire.

Un ensemble de lectures philosophiques se dégage. G. Brée interprète *Le Prométhée* comme une fable des limites de la liberté humaine, affirmant même la clarté du sens de la sottie une fois décodée, mais aussi son excès d'intellectualisme qui empêcherait l'immersion<sup>43</sup>.

36 C'est-à-dire que Gide rejette peu à peu l'interprétation privilégiée du mythe de Narcisse par les symbolistes : celle qui en fait un représentant de l'artiste pour qui le monde ne renvoie qu'à soi-même. Il se lasse aussi des œuvres qui consistent du même coup avant tout en une contemplation de soi.

37 A. Gide, *Paludes, op. cit.*, p. 11 : « On dit toujours plus que CELA. – Et ce qui surtout m'[intéresse] [dans mon livre], c'est ce que j'y ai mis sans le savoir, – cette part d'inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu. »

38 Béatrix Beck, « Une signification cryptique de *Paludes* », *Études littéraires*, vol. 2 / 3, 1969, p. 305-311.

39 Anne Greenfeld, « "Chemin bordé d'aristoloches" : Dandyism, Projection and Self-Satire in *Paludes*. », *Australian Journal of French Studies* 35, n°2, mai 1998, p. 189-198. URL : <http://search.proquest.com/docview/1300418958/>.

40 Pierre Masson, « *Le Prométhée mal enchaîné* : ou du détournement d'un mythe à des fins personnelles », *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. 9 / 49, Pierre Masson, 1981, p. 5-29.

41 Daniel Moutote, *André Gide : esthétique de la création littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1993, 199 p.

42 *Ibid.*, p. 16.

43 G. Brée, « Signification du *Prométhée mal enchaîné* et sa place dans l'œuvre de Gide », *The French Review*, vol. 26 / 1, 1952, p. 13-20.

William W. Holdheim, dont la démarche descriptive s'approche davantage de notre propos, montre comment la structure en canon du *Prométhée* fait alterner le point de vue du moi et celui des événements extérieurs. Cette structure « irritante » serait une affirmation de relativité ; puisque la voix incarnant la sphère de la subjectivité et celle qui représente le monde se croisent sans se superposer<sup>44</sup>. Plus récemment, Jean-Pierre Bertrand a souligné comment *Paludes* intègre et dépasse les caractéristiques des romans symbolistes et décadents pour mettre à l'épreuve, dans un texte narratif, la notion de contingence<sup>45</sup>. Les définitions que le narrateur donne de son propre « Paludes<sup>46</sup> » évoluent selon les interlocuteurs qui en réclame une : l'identité, le sens du texte se rend disponible aux situations et aux individus, multipliant son potentiel symbolique. Pierre Lachasse dit d'ailleurs de l'écriture de Gide en général qu'elle est « élaboratrice de disponibilité<sup>47</sup> ». Toujours, Gide s'oppose à une conception utilitaire ou didactique de l'art. Il veut inclure son lecteur grâce à des créations réflexives et en mêlant la « voix de la représentation avec celle de l'interrogation »<sup>48</sup>. D'après P. Lachasse, c'est précisément l'ambiguïté première et poursuivie qui rend fascinante cette écriture du côté du « scriptible », qui nécessite une lecture poétique. Ce concept que Roland Barthes développe dans *S/Z* (1970) cherche à rendre compte de ce que c'est que lire le texte, en mettant en œuvre une lecture comme écriture. Pour Barthes, c'est le lecteur qui nomme le sens. Ce que le critique vise donc dans la nouvelle de Balzac qu'il prend pour exemple est le « scriptible » : tout ce qui, dans le texte, s'offre à l'activité créatrice du lecteur. Le « lisible » désigne tout ce qui dans le texte est transparent, ne surprend pas, et n'exige pas de travail du lecteur. Ces catégories doivent être mises en regard avec l'opposition entre « texte de plaisir » et « texte de jouissance » dans *Le Plaisir du texte* (1973) :

Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture : « confortable » ; [...]

Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte [...], fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage<sup>49</sup>.

Or, en bien des aspects, la lecture en premier lieu « aride » de *Paludes* et du *Prométhée* de Gide peut évoluer, quand le lecteur prend conscience du type de plaisir, ici jouissif, non dénué d'angoisse, que l'auteur lui propose.

44 William W. Holdheim, « The Dual Structure of the *Prométhée mal Enchaîné* », *Modern Language Notes*, vol. 74 / 8, 1959, p. 714-720.

45 Jean-Pierre Bertrand, « *Paludes* □ traité de la contingence », *Études françaises*, vol. 32 / 3, mars 2006, p. 129-142.

46 Nous noterons *Paludes* la sotie de Gide et « Paludes » le roman écrit par le narrateur.

47 Pierre Lachasse, « Le point de vue esthétique », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 78-79, automne 2018, p. 103.

48 *Ibid.*, p. 88.

49 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 25-26.

Une tendance mythocritique a investigué l'usage gidien du mythe. Abordant les assimilations de Prométhée à la figure de l'homme de lettres, sensibles depuis Eschyle jusqu'à Rimbaud, Pierre Brunel interprète le *Prométhée* de Gide comme une image de l'écrivain découvrant l'impuissance de l'engagement littéraire, et prenant cette conscience nouvelle à bras le corps pour finalement l'assumer (en dévorant l'aigle, défini plus tôt comme une « conscience »)<sup>50</sup>. Pamela Genova, elle, développe le concept de « mythotextualité » : c'est le nom du travail qui consiste à faire passer le mythe du lisible au scriptible. Remarquant le renversement « insolite et surprenant<sup>51</sup> » des symboles, elle conclut que Gide « s'adonne à un travail à la fois ludique et déstabilisateur qui s'oppose au désir de cohérence du lecteur<sup>52</sup>. ». Elle décèle dans le caractère énigmatique des réécritures gidiennes des interrogations sincères sur soi-même : en racontant les mythes, Gide tenterait de se comprendre<sup>53</sup>. Sa perspective est encore assez psychanalytique puisqu'elle considère que les mythes sont avant tout supports à une projection de soi, à une dissimulation des secrets de la psyché, comme la pédérastie par exemple.

Patrick Pollard, dernier en date à étudier l'usage du mythe grec dans l'œuvre gidien, le fait surtout à l'aune des partis pris théoriques et esthétiques de l'auteur, et des lectures qui lui ont donné accès aux anciens. À l'heure où les approches sociologiques et linguistiques des mythes fructifient, Gide affirme que le rôle de l'écrivain n'est pas d'en déterminer le sens mais d'en dégager de multiples interprétations. « Pour lui, un mythe servira comme un point de départ, et non comme une conclusion arrêtée. Il lui importe surtout de faire valoir [...] le portrait *psychologique* du héros, ainsi que le caractère *raisonnable* du récit<sup>54</sup>. »

Enfin, dans *L'Univers ludique d'André Gide*, B. Fillaudeau fait œuvre de pionnier en critiquant parallèlement les trois soties, souligne leur proximité formelle et la récurrence de certains procédés, qui participeraient tous d'un sens très particulier du ludique littéraire. Le critique se prête lui-même à une lecture « joueuse » que permet la disponibilité du sens. L'arbitraire de l'auteur entre ainsi en friction heuristique avec l'arbitraire du lecteur. Cette approche quasi-exhaustive de la lettre des soties s'appuie néanmoins beaucoup sur le présumé de la gratuité inhérente au jeu. Une autre possibilité est d'analyser davantage *Paludes* et le *Prométhée* comme des énigmes. B. Fillaudeau propose quelques

---

50 Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*, Grenoble, France, ELLUG Université Grenoble Alpes, 2016, 248 p.

51 Pamela Antonia Genova, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, West Lafayette, États-Unis d'Amérique, Purdue University Press, 1995, p. 72.

52 *Ibid.*, p. 75.

53 *Ibid.*, p. 17.

54 Patrick Pollard, *André Gide, Gide et le mythe grec*, éd. Patrick Pollard, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 183. C'est l'auteur qui souligne.

rapprochements entre l'univers des soties et le théâtre de l'absurde, qu'il faut prendre le temps d'explorer plus avant.

On peut dépasser l'approche générique, point d'entrée le plus évident dans les soties<sup>55</sup>. Les critiques, notamment B. Fillaudeau, ont suffisamment bien dégagé que leur unité repose sur des principes de composition et de ton, moins que sur un personnel-type, ou un usage pragmatique particulier (comme celui du théâtre s'oppose à celui du roman). On ne pourra cependant esquiver la question du genre, puisque son invention, même rétrospective, par André Gide, est chronologiquement le premier facteur d'interrogation à la lecture<sup>56</sup>.

*Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné* n'ont pas été épuisés par ces interprétations, ce qui manifeste de fait leur grand potentiel signifiant. Mais un retour plus précis, quoique impossiblement exhaustif, aux caractéristiques qui font d'eux des « œuvres insondables et sauvages<sup>57</sup> » peut dégager de nouveaux enjeux : celui de la construction du sens, et du rôle implicitement ou explicitement dévoué au lecteur face aux incomplétudes apparentes du texte. Nous nous alignons en effet sur l'assertion d'Umberto Eco :

une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même<sup>58</sup>.

Les conceptions littéraires de Mallarmé et les salons symbolistes ont eu une influence profonde, qu'il est capitale de considérer pour comprendre l'usage des figures macro-structurales d'analogie dans *Paludes* et *Le Prométhée*. Ces deux textes ont beau être ouvertement satiriques contre la figure de l'écrivain se sacrifiant à son œuvre – pilier de l'éthique symboliste –, contre ses modes de sociabilité, et même certains points de son esthétique, plusieurs éléments les rattachent à « l'école » : atmosphère d'abstraction, grande concentration symbolique déclinée à travers mythes, paraboles et symboles. Par ailleurs, Gide a beau afficher une certaine distance par rapport au symbole dans *Paludes* et *Le Prométhée* (notamment à travers la subversion de ses significations habituelles) ; cette distance est contrecarrée par la nécessité de l'ouverture du symbole lui-même. Même sous l'égide de l'ironie, le symbole ne cesse de symboliser. L'ouverture du symbole nous ramène *in fine* à sa

---

55 Déjà précisément parce que les trois textes ont d'abord été décrits comme des « traités », ou des « romans » et que leur regroupement est fait postérieurement par constat de leur ressemblance. Alain Goulet l'explique dans une communication, « L'écriture de l'acte gratuit » : « Les trois soties gidiennes ne constituent un genre autonome que par raccroc et comme indépendamment de la volonté initiale de leur auteur [...]. Tout se passe comme si c'était la spécificité de leur écriture qui avait imposé à Gide la formation et l'appropriation de ce genre singulier. » *Perspectives contemporaines : actes du Colloque André Gide, Toronto, 1975*, éd. Jacques Cotnam, Andrew Oliver et C. D. E. Tolton, Paris, Lettres modernes, 1979, p. 178.

56 B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 23.

57 *Ibid.*, p. 17.

58 Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris, Points, 2015, p. 17.

lettre. Est-ce à dire qu'il n'y aurait rien à comprendre, que la visée finale est d'abandonner l'interprétation ? Il faudrait alors considérer la possibilité d'un incompréhensible gidien.

Plutôt que d'employer les ressources de l'herméneutique, il s'agira ici de décrire frontalement les moteurs de perplexité du lecteur, les « dispositifs de l'incompréhensible<sup>59</sup> » voire du non-sens, en mettant notamment en valeur l'opposition apparente entre l'aspect minimal du récit et le potentiel signifiant maximal qu'il permet dans les deux soties. Pour aller plus loin, il paraît heuristique d'avancer une approche nouvelle : renverser le rapport habituel du critique face à la difficulté des soties, pour la considérer comme une exploration des formes de non-sens, d'absurde ou d'incompréhensible que permet l'œuvre d'art, le langage, et qui se dégagent du monde lui-même. La notion d'incompréhensible peut être convoquée pour évaluer son applicabilité ; en particulier dans la perspective, souvent étudiée, de la gratuité (apparente ou non, la question n'est pas résolue) des excentricités stylistiques, thématiques, narratives et structurelles de notre corpus. En effet, on peut penser que la fantaisie gratuite de l'auteur, à elle seule, peut justifier le recours à une symbolique hermétique ; ou croire au contraire qu'elle relève d'une posture d'écrivain élitiste. Écrire en ne veillant pas à être compris facilement, pour ne pas dire en veillant à n'être pas compris, relève-t-il d'une conception de l'interprétation comme un jeu dans lequel le lecteur peut être perdant ou gagnant ? En effet, l'allusion peut n'engendrer que l'incompréhension si le savoir n'est pas partagé. Gide aime la difficulté. Il écrit vers 1885, alors qu'il lit les Anciens pour la première fois dans les traductions de Leconte de Lisle, qu'il admire leurs sonorités et leur lettre : « on leur savait gré de leur rudesse et de cette petite difficulté de surface, parfois, qui rebutait le profane en quête du lecteur une plus attentive sympathie<sup>60</sup>. » Le retrait de Gide dans le difficile à comprendre entre en conflit avec le devoir de l'œuvre de manifester, qu'il prétend maîtresse de son écriture<sup>61</sup>. Comment, et dans quelle mesure *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné* peuvent-ils être révélés par la lecture ? Comment les formes symboliques s'y organisent-elles pour guider ou contrecarrer l'herméneutique ?

Pour cerner la construction et la déconstruction du sens que Gide met en œuvre, il faudra d'abord, dans une partie descriptive empruntant aux outils de la stylistique, de la théorie et de l'histoire littéraire, étudier les dispositifs « défensifs » qui accentuent la difficulté d'accès au sens dans notre corpus et interroger l'influence que le symbolisme a pu avoir sur

---

59 Nous empruntons le terme aux études du collectif : *L'incompréhensible : Littérature, réel, visuel*, éd. Marie-Thérèse Mathet, Paris, France, Hongrie, Italie, 2003, 412 p.

60 A. Gide, *Si le grain ne meurt*, in : *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, 2001, p. 220.

61 « Nous vivons pour manifester. Les règles de la morale et de l'esthétique sont les mêmes : toute œuvre qui ne manifeste pas est inutile et par cela même, mauvaise. Tout homme qui ne manifeste pas est inutile et mauvais. » A. Gide, *Le Traité du Narcisse*, in : *Romans et récits : œuvres lyriques et dramatiques I.*, Paris, Gallimard, 2009, p. 174.

eux : sont-ils des nouveautés radicales, propres au genre nouveau de la sotie, ou des prolongements des principes esthétiques symbolistes et plus particulièrement mallarméens (hermétisme, autotélisme) ? On confrontera également la marge de manœuvre de la lecture permise par les soties aux pratiques de lecture de l'auteur.

En second lieu, la difficulté des soties peut permettre des comparaisons intéressantes avec des littératures antérieures et postérieures qui se font le lieu de l'incompréhensible, du non-sens ou de l'absurde. Plusieurs hypothèses de justification seront examinées : ludique ? Tentative avant-gardiste de montrer comme il est difficile de définir le rapport entre le texte et le réel ? Recherche de la gratuité littéraire, manifestation de formes d'absurde ? Le « saugrenu » gidien tient pour une grande part à une éthique du « grand éclat de rire », qui secoue un Prométhée déchaîné, et réduit en ridicule tout esprit de sérieux.

Enfin, un troisième temps examinera le mode de fonctionnement particulier du symbolique dans notre corpus, ainsi que sa justification : on tentera de comprendre ce qui motive le recours à une telle concentration symbolique aboutissant à l'hermétisme ; mais également de définir plus précisément le sens du symbole dans l'esthétique consciente et inconsciente d'André Gide.

# PREMIÈRE PARTIE

## LES MOYENS DE « DÉFENSE » DES SOTIES

On n'obtient rien d'exquis sans effort : *j'aime que l'œuvre se défende*, qu'elle exige du lecteur ou du spectateur cet effort par quoi il obtiendra sa joie parfaite<sup>62</sup>.

Par la métaphore militaire, Gide caractérise la relation qu'il cherche à établir avec son lecteur : un antagonisme premier qui doit aboutir à un plaisir exacerbé. Le caractère subversif à bien des égards, surtout strictement littéraires, de *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné*, rend la pénétration de l'œuvre difficile. Mais cette métaphore ne dit pas qu'il n'y ait aucune faille pour permettre de percer à jour le sens du texte.

La sexualité de Gide, que ce soit son onanisme enfantin ou sa pédérastie développée plus tard, doit être cachée dans le cadre de son époque. Elle le sera plus ou moins bien jusqu'à la publication de *Corydon*, d'abord privée en 1911, puis publique en 1924. Cet élément de dissimulation de l'identité intime adjointe à la permanence d'une esthétique symboliste donne à l'œuvre de Gide un caractère secret qu'il revendique.

Les soties s'écrivent dans une période de transition entre la poursuite des modèles symbolistes et la véritable acceptation d'une plus grande singularité d'écriture. Dans cette perspective, il faut non seulement décrire les procédés d'écriture qui dressent la barrière entre le signe et le sens, la lettre et sa compréhension, qui apparaissent à tous les niveaux de composition (genre, contenu de la diégèse, récit, style et conception des personnages) ; mais encore les mettre en regard des techniques symbolistes d'hermétisme pour déceler proximités et différences. Plus particulièrement, la symbolique est dans les soties ambiguë. L'originalité de ses méthodes d'introduction dans l'œuvre remet en cause la possibilité de l'interprétation.

### 1. L'« *estrangement* » narratif des soties, ou le refus du roman.

*De l'estrangement à soi à l'écriture des soties.*

Un détour biographique est nécessaire pour cerner ce qui motive, après la période symboliste, un renouveau dans l'écriture gidienne. Dans son autobiographie *Si le grain ne*

---

<sup>62</sup> André Gide, « Journal sans date 2 », *Prétextes ; suivi de nouveaux prétextes : Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 226.

*meurt*, Gide évoque le moment d'écriture de *Paludes*. Ayant quitté Biskra en 1894, où il a souffert de la tuberculose puis découvert sa pédérastie, il revient en France métamorphosé. À son retour, comme l'explique Jean-Jacques Thierry, il ne supporte plus l'atmosphère des salons symbolistes et ne s'y reconnaît plus<sup>63</sup> :

Tout au plus pouvais-je pardonner aux autres de ne pas reconnaître que j'étais changé ; du moins, près d'eux, moi, je ne me sentais plus le même ; j'avais à dire des choses nouvelles, et je ne pouvais plus leur parler. [...] 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 trouvai à le décrire ironiquement dans *Paludes*<sup>64</sup>.

*Paludes* est donc un exutoire contre l'enfermement des convenances bourgeoises et intellectuelles qu'il a connues. Le changement de paradigme profond contrevient à la possibilité de communiquer au premier degré avec les représentants de son passé. Mais l'ironie (donc le second degré) qui a cours dans la sotie est en grande partie dirigée contre Gide lui-même, notamment l'écrivain influençable qu'il était avant ce voyage. L'écriture résulte d'une angoisse profonde que la sotie traduit symboliquement en étant « volontairement rétrécie<sup>65</sup> ». *Angoisse* vient en effet du latin *angustus* : « étroit, resserré, rétréci ».

L'*estrangement* à soi n'est cependant pas exprimé fictionnellement pour la première fois dans *Paludes* : les déguisements de la personne de l'auteur, une constante dans les livres de Gide, apparaissent dès *Les Cahiers d'André Walter* (1891), où « des dispositifs de défense, structurels et formels, vont permettre l'expression de différentes facettes du Moi sous le couvert de l'Autre<sup>66</sup>. » La complexité des soties rend elle aussi compte de la diversité des visages que Gide se reconnaît, bien que ce n'en soit pas l'unique justification. La multiplicité de l'individu justifie la complexité de l'écriture.

#### *La sortie du roman symboliste.*

Le projet de distinction dont relèvent les soties affirme une indépendance à l'égard du roman symboliste dont Gide se revendiquait l'initiateur. Valérie Michelet-Jacquod l'explique : dans sa période symboliste, il considère que

la littérature doit permettre au Moi de se découvrir et de comprendre à partir de soi le monde et ses mystères, et [il] le fera d'autant mieux que le poème ou le roman est solidement construit et habilement rédigé<sup>67</sup>.

63 A. Gide, notice de *P.*, in : *Romans : récits et soties, œuvres lyriques*, éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard, 1958, p. 1472

64 A. Gide, *Si le grain ne meurt*, in : *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, 2001, p. 322-323.

65 A. Gide, septembre 1894, *Journal. I., 1887-1925*, éd. Éric Marty, Paris, Gallimard, 1996, p. 179.

66 Alain Goulet, « Jeux de miroirs paludéens : l'inversion généralisée », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 77, janvier 1988, p. 24.

URL : [http://www.gidiana.net/DOSSIERS\\_CRITIQUES/CRIT\\_PALUDES/Cri\\_Goulet\\_Paludes.html](http://www.gidiana.net/DOSSIERS_CRITIQUES/CRIT_PALUDES/Cri_Goulet_Paludes.html).

67 V. Michelet-Jacquod, *Le roman symboliste, op. cit.*, p. 385.

L'*ethos* d'écrivain mis en œuvre dans les *Cahiers*, préoccupé essentiellement par lui-même, est également mis à distance avec le narcissisme qu'il implique.

Mais la rupture ne se vérifie pas intégralement dans l'esthétique idéalisée : encore en 1894, dans son journal, Gide écrit que le roman doit

prouver [...] qu'il peut être autre chose qu'un miroir promené le long d'un chemin, [...] qu'il peut peindre autre chose que la réalité [...], [qu'] il peut être déduit, avant l'expérience des choses [...], c'est-à-dire *composé*, c'est-à-dire œuvre d'art<sup>68</sup>.

Cette déclaration encore très dépendante de l'*ethos* mis en œuvre dans les *Cahiers d'André Walter* a de quoi surprendre en 1894. Elle est peut-être due à cette incapacité pour Gide, qu'il souligne lui-même, de renoncer trop vite à certaines conceptions. Mais *Paludes* est annoncé comme « un roman moderne<sup>69</sup> ». C'est donc que Gide s'identifie à l'écart, et bien à l'écart par rapport au roman symboliste, la rupture ayant été consommée antérieurement.

Il faut ainsi prendre en compte la caractérisation générique que l'auteur a posée sur *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné*, quoiqu'elle intervienne tard. Le néologisme démontre que Gide aura conscience d'avoir proposé *autre chose* que du roman. *A posteriori*, cette distinction est accréditée par l'auteur, d'une manière qui peut paraître un peu acrobatique, mais qui dit son désir de s'émanciper des formes :

Je préférerais ne réussir point, plutôt que de me fixer dans un genre. Quand elle me mènerait aux honneurs, je ne puis consentir à suivre une route toute tracée. J'aime le jeu, l'inconnu, l'aventure [...] <sup>70</sup>.

Cette remarque s'applique à la diversité générique générale de l'œuvre ; mais elle concerne aussi le rapport de Gide aux supposés impératifs des genres : il se place du côté de l'expérimentateur. La subversion générique consiste à sélectionner des éléments afin de mieux les détourner<sup>71</sup>. Quels écarts y a-t-il, alors, entre un texte comme *Paludes* et des romans considérés comme « classiques » ? D'après J.-P. Bertrand, les principales nouveautés que la sottie apporte sont une diminution de « ses invariants structurels (le personnage, l'espace, le temps) » et l'assignation du lecteur à « un rôle participatif<sup>72</sup> ». On voit que les sotties sont en partie tributaire du modèle symboliste, puisqu'il s'agit encore d'abstraire l'intrigue des contingences et d'inviter le lecteur à plus d'activité.

Ces marques significatives ne sont pas radicalement nouvelles. Gide a des inspirations, dont le point commun sera, dans des termes choisis par Jean-Claude Aubailly pour parler de la sottie médiévale, « l'impression trompeuse d'une facilité de lecture qui cache un sens

68 A. Gide, *Journal. I., 1887-1925*, éd. Éric Marty, Paris, Gallimard, 1996, p. 187-188.

69 Lettre de Gide à Valéry du 28 mai 1894. André Gide et Paul Valéry, *Correspondance, op. cit.*, p. 287

70 A. Gide, *Journal, 1939-1949*, Paris, Gallimard, 1966, p. 526.

71 Jean-Marie Schaeffer, « Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui », in : Société d'études de la littérature française du XXe siècle, *L'éclatement des genres au XXe siècle*, éd. Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 14.

72 J.-P. Bertrand, *Paludes d'André Gide, op. cit.*, p. 17.

riche<sup>73</sup> ». Gide cite, avant son écriture, le modèle du conte de Voltaire pour son *Prométhée*<sup>74</sup> ; et l'on comprend en effet comment l'utilisation d'aventures rocambolesques et de personnages naïfs, en proie à des situations qui les dépassent, a nourri l'intrigue du *Prométhée*. L'usage extensif de l'ironie rassemble également ces deux auteurs.

Il faut recenser les écarts thématiques, stylistiques, structurels et formels des soties par rapport à une conception plus consensuelle du roman pour montrer comment ils compliquent la lecture.

### ⇒ Des histoires de la difficulté d'aboutir : analyse des intrigues.

*Des écrits « sur rien ? »*

Résumer les soties est à la fois facile et difficile. Le résumé est facile en ce que les soties relatent des événements peu nombreux et autour d'un seul « élément perturbateur » principal et symbolique. Mais la trajectoire est difficile, parce que ces éléments réinvestis sans cesse font de la majeure partie du texte des gloses autour des mêmes thèmes. *Paludes* raconte les échecs de son narrateur à convaincre son entourage de la possibilité pour son livre, « *Paludes*<sup>75</sup> », d'être intéressant et simplement écrivable ; les relations stagnantes du narrateur avec Angèle ; la tentative de ce dernier de persuader ses fréquentations, notamment un groupe de « littérateurs », qu'ils sont pris dans des quotidiens infernaux ; la tentative avortée d'un voyage pour sortir de cette routine, enfin l'abandon de « *Paludes* » au profit d'un roman à l'intrigue similaire, « *Polders* », le tout sur une durée de six jours. *Le Prométhée mal enchaîné* raconte l'arrivée du Titan, descendu librement du Caucase, dans un Paris réduit à un boulevard et un café. Le serveur ou « garçon » du café raconte l'acte gratuit de Zeus *alias* « le Miglionnaire » ou « le Banquier ». Ce dernier laisse tomber une enveloppe de cinq-cent francs, et propose à l'homme qui la ramasse (Coclès), d'écrire le nom d'une personne inconnue sur l'enveloppe, avant de gratifier Coclès d'une gifle monstrueuse. Comme *Prométhée* l'apprend une fois rejoint au café par Coclès et Damoclès, le destinataire est ce dernier, qui désespère de retrouver son donateur. Mais arrive l'aigle de *Prométhée* qui crève l'œil de Coclès, puis se nourrit du foie du Titan. Le garçon fait emprisonner *Prométhée* « comme fabricant d'allumettes sans brevet<sup>76</sup> » ; l'aigle l'ayant rejoint embellit et sa victime

73 Jean-Claude Aubailly, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, Thèse, Paris IV, 18 décembre 1972, Lille III, p. 460.

74 A. Gide, *Journal. I., op. cit.*, p. 201 : « J'imagine, à la façon d'un conte de Voltaire, un *Prométhée mal enchaîné* ».

75 L'intrigue de « *Paludes* » est également minimale, elle évoque le contentement de Tityre à vivre entouré de ses marais. Il s'agit bien d'une mise en abyme symbolique de l'histoire du narrateur.

76 A. Gide, *PME, op. cit.*, p. 47. Le tribunal des hommes qui obéit au droit du travail parodie la punition tartaréenne de Zeus sur le voleur de feu.

consentante déperit. Rendu au monde, le Titan prononce une conférence sur la nécessité d'avoir un aigle. Le garçon présente Prométhée à Zeus qui révèle ses motivations : le jeu avec les données terrestres. Damoclès meurt d'être un débiteur qui ne peut rembourser sa dette. Prométhée, aux funérailles du malheureux, prononce une anecdote amusante et propose aux présents de déguster l'aigle qu'il a tué, parce qu'il avait, après tout, bien le droit de le dévorer à son tour. Une part importante des deux soties est consacrée aux dialogues, qui ne font pas d'ailleurs souvent pas avancer l'intrigue significativement. Ces deux livres assez courts sont donc concentrés sur peu d'événements qui prennent de l'ampleur par la délégation du récit à différents narrateurs.

Barthes qualifie *Paludes* de « livre du Rien<sup>77</sup> » et en veut pour preuve l'agenda du narrateur, qui énonce, entre autres : « penser à l'individualité de Richard<sup>78</sup> ». Tityre, pour son premier jour dans son marais, « constate qu'il s'en contente, et songe à qu'y faire<sup>79</sup> ? ». Le narrateur est assimilé à son personnage dans l'inactivité. En effet, écho à Tityre, quand Angèle demande un résumé de la journée du narrateur – la première racontée dans la sottie – : « Qu'avez-vous fait aujourd'hui ? » ; le narrateur lui répond « Rien »<sup>80</sup>. Même s'il n'est pas vide, *Paludes* et son pendant enchâssé racontent en effet peu de « choses » et renoncent à tirer leur rythme des rebondissements. La réduction des événements de l'histoire à des joutes verbales, des « tempêtes sous un crâne » du narrateur et des hésitations sur le repas à prendre ou sur les vers à écrire, placent *Paludes* sous le signe du minimalisme et de la banalité. Dès le départ, la sottie s'assume ainsi. Gide prévient par là le lecteur que la substance « romanesque », au sens de « digne de figurer dans un roman par son caractère pittoresque, singulier, peu banal ; qui excite l'imagination<sup>81</sup> » sera quasiment absente.

Les deux soties parlent également largement d'écriture - dimension métatextuelle qui les rend sans cesse aux prises aux mêmes objets : langage, écriture, place de l'écrivain. Comme l'écriture de « *Paludes* » est assimilée au néant d'activité par les proches du narrateur, le garçon du *Prométhée* suggère au Titan de dire au monde qu'il est « homme de lettres » quand il avoue ne rien savoir faire<sup>82</sup>. Écrire ou ne rien faire est donc posé comme une équivalence par les soties, dans un but éminemment satirique. Autant dire que l'écriture des soties est elle-même dénigrée.

Si Barthes avait raison dans une certaine mesure au sujet de *Paludes*, il faut nuancer ce

---

77 R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 2020, p. 220.

78 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 30.

79 *Ibid.*, p. 16.

80 *Ibid.*, p. 17.

81 V. la définition B.2 du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/romanesque>.

82 A. Gide, *PME*, p. 20.

constat pour l'intrigue du *Prométhée*. En effet, les déterminations des personnages fournies par leurs arrière-plans mythique et littéraire élargissent l'univers fictionnel qui les entourent, adjoignant aux événements dépeints dans la sotie les connaissances intertextuelles du lecteur sur la vie de ces personnages.

*Des écrits de l'échec.*

L'intrigue de *Paludes* ne conclut jamais à de véritables avancées du narrateur. Ce trait l'inscrit dans la tendance des romans décadents et symbolistes à thématiser des échecs : « Romans du coulage et du naufrage ces textes aiment à dérouler une intrigue qui capote par regain de déterminisme<sup>83</sup>. » L'exemple le plus célèbre est sans doute *À rebours* (1884) de Huysmans, et son personnage, Des Esseintes, dont le voyage prévu vers l'Angleterre s'arrête aux tavernes de la gare Saint-Lazare ; inspiration certaine pour le voyage avorté du narrateur de *Paludes*, auquel il renonce à cause d'une simple averse<sup>84</sup>.

Le chapitre qui relate cet échec, « Angèle ou Le Petit Voyage », dépasse à peine trois pages. Anticipé comme ce qui devait renouveler les relations du narrateur avec son amie, mais aussi changer entièrement le paradigme de pensée du narrateur, le chapitre est placé sous le signe de la mauvaise foi, de l'hypocrisie mutuelle et de l'aveuglement volontaire : le narrateur refuse de reconnaître l'échec de la démarche. D'abord, cet échec est compensé par une sur-esthétisation du récit. Il est traversé de termes réflexifs : « Ne noter du voyage rien que les moments poétiques<sup>85</sup> » ; « L'auteur ne sait jamais bien lui-même<sup>86</sup> », « (car je lui montrai cette phrase<sup>87</sup>) » qui renvoie précisément au contenu du *Paludes* que nous avons sous les yeux. Gide montre la vraie préoccupation du narrateur, qui est de n'utiliser le réel qu'en prétexte à écrire des vers. Ils occupent une bonne partie du chapitre, comme l'a noté A. Goulet<sup>88</sup>. Ils sont l'indice d'un factice, même d'une « absence de sincérité<sup>89</sup> », qui infecte également la parole du narrateur et d'Angèle. Certains sont présentés en typographie versifiée. Dans ce cas, le récit transcrit l'admiration d'Angèle et la très évidente fausse modestie du narrateur, marquée par une abondance de modalisateurs et d'épanorthoses :

— Oh ! dit Angèle – quels beaux vers !

— Vous trouvez, chère amie, lui dis-je. – Mais non, mais non, je vous assure ; – je ne dis pas qu'ils soient mauvais, mauvais... Mais enfin, je n'y tiens pas ; – j'improvisais. Puis, vous avez peut-être raison ; – il se peut en effet qu'ils soient bons. L'auteur ne sait jamais bien lui-même<sup>90</sup>...

83 J-P. Bertrand, « *Paludes* □ traité de la contingence », *Études françaises*, vol. 32 / 3, mars 2006, p. 133.

84 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 125.

85 *Ibid.*, p. 123.

86 *Ibid.*, p. 124.

87 *Ibid.*, p. 125.

88 Alain Goulet, « Jeux de miroirs paludéens... », *op. cit.*, p. 47.

89 *Ibid.*

90 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 123-124.

Conscient de son insincérité, le narrateur agit sans spontanéité. Le contexte semble lui imposer son boniment, comme le prouve ici encore une fois la modalisation : « C'est alors qu'assis auprès d'Angèle je crus devoir lui dire une gracieuseté<sup>91</sup>. » La flatterie est imposée par les espoirs romantiques qu'avait fournis l'imagination du voyage. La mauvaise foi s'affirme à la fin, quand le narrateur se déclare heureux que « ce petit voyage ait raté<sup>92</sup> », au nom du principe d'instruction. Les larmes dissimulées d'Angèle révèlent sa propre hypocrisie<sup>93</sup>. Enfin, les vers blancs étayent l'idée d'une dissimulation d'une réalité peu agréable par l'art(ifice) :

Pourtant, comme il pleuvait plus fort / et que je crains l'humidité, / nous  
rentrâmes nous abriter / sous le toit du pressoir que nous / avions à peine quitté<sup>94</sup>.

Ces vers blancs signalent d'ailleurs une part supplémentaire d'effort d'harmonie, précisément parce qu'elle achoppe : les rimes sont faussées, la coupe entre « nous » et « avions » ne respecte pas les règles de versification. Le terme peu harmonieux de « pressoir » évoque l'écrasement qui marque implacablement le quotidien de ces deux personnages, sans exutoire permis. L'abandon de « Paludes », quant à lui, n'est pas directement annoncé, et il est justifié dans une rhétorique maladroite : « J'avais pensé déjà à reprendre mon ancien sujet de POLDERS – qui continuerait bien *Paludes*, et ne me contredirait pas<sup>95</sup>... ». Le narrateur dissimule donc mal ses échecs et son incapacité d'en prendre la mesure réelle les redouble. En représentant cette personnalité double comme origine du récit, Gide impose une distanciation vis-à-vis du personnage principal, antihéros représentatif du décadentisme. Le lecteur doit faire fi de ces capitulations et trouver son plaisir ailleurs que dans l'identification.

L'intrigue du *Prométhée* est aussi, par endroits, déflationniste à l'égard du Titan connu comme le défenseur des hommes face aux dieux, celui qui leur aura offert le désir de progrès, « symbole [...] de la révolte dans l'ordre métaphysique et religieux » ou « incarnation du refus de l'absurde de la condition humaine »<sup>96</sup>. Il est notamment réduit chez Gide à un « faiseur d'allumettes<sup>97</sup> », épithète remplaçant « voleur de feu » ; dégradation du mythique en réalité plus triviale et bien moins éternelle. Cela se manifeste aussi quand, se croyant unique parce qu'il a un aigle, le titan est détrompé par la parole publique :

« Mais monsieur, ne croyez donc pas que cet aigle en rien vous distingue [...], un aigle, nous en avons tous. [...] À Paris c'est très mal porté. L'aigle gêne<sup>98</sup>. »

---

91 *Ibid.*, p. 124.

92 *Ibid.*, p. 125.

93 *Ibid.*, p. 126.

94 *Ibid.*, p. 125. Nous marquons ici les séparations entre les octosyllabes.

95 *Ibid.*, p. 143.

96 Raymond Trousson, « Prométhée », *Dictionnaire des mythes littéraires*, éd. Pierre Brunel, Nouv. éd. augm., Monaco, Éditions du Rocher, 1994, p. 1187.

97 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 19.

98 *Ibid.*, p. 42.

Le groupe adjectival « mal porté » est associé habituellement à un vêtement, une coupe de cheveux ou une moustache, suggérant que l'aigle n'est qu'un accessoire de mode.

L'irrévérence apparaît également dans la conférence du personnage. L'interprétation qu'il propose de son aigle est loin de susciter l'intérêt de l'audience : le prouvent des notations du narrateur telles que « (Ici la voix de Prométhée disparut presque dans le tumulte<sup>99</sup>) » ou « plusieurs qui s'ennuyaient trop voulaient sortir<sup>100</sup>. » Le mythe prométhéen est reçu comme une anecdote d'intérêt mineur. Cette thématization d'une réception en demi-teinte anticipe métatextuellement la réception de la sotie, comme la présentent la dédicace et l'épilogue<sup>101</sup>.

Les échecs des antihéros des soties, le traitement ridiculisant de leur orgueil placent le lecteur dans une position délicate en regard de celle qu'il adopte normalement face au roman : il n'y a dans *Paludes* pas d'apprentissage, la « morale », s'il en est une, doit donc être découverte à des niveaux moins évidents que dans la trajectoire d'un héros qui apprend de ses erreurs. *Le Prométhée* est plus positif, aboutissant à un éclat de rire libérateur : mais c'est une libération presque nihiliste qui rejette les croyances aux valeurs.

### ¶ Des narrations boiteuses : analyse du récit et de la structure.

Les soties déconstruisent plusieurs conventions romanesques du XIX<sup>e</sup> siècle, comme le présupposé de bonne foi du narrateur ou la linéarité du récit censés faciliter l'immersion. Ce faisant, elles contreviennent à une norme de lecture qui consiste à accumuler les connaissances de l'univers fictionnel pour pouvoir en accueillir de nouvelles. Ces savoirs sont soit redéfinis par des analepses, soit remis en cause par le doute quant à l'identité ou la bonne foi des narrateurs.

Du point de vue de ce que Gérard Genette nomme l'« ordre », c'est-à-dire la répartition du récit comparée au déroulé chronologique des événements, l'analyse des soties est évocatrice<sup>102</sup>. Le désordre règne dans *Le Prométhée* qui présente de nombreuses répétitions et ellipses. On trouve pas moins de quatre versions de l'acte gratuit de Zeus : celle du narrateur<sup>103</sup> ; du garçon qui le raconte à Prométhée<sup>104</sup> ; de Coclès qui la raconte à Damoclès et Prométhée<sup>105</sup> ; du Miglionnaire<sup>106</sup>. Ces analepses successives vers l'événement fondateur de la sotie apportent des éléments de contexte sur la vie des protagonistes qui le vivent, forçant le

99 *Ibid.*, p. 77.

100 *Ibid.*, p. 75. Ces notations parodient sans doute les compte-rendus des débats au Parlement ou au tribunal.

101 Respectivement, « Quelques rares pareils à toi puissent-ils, en cette gerbe de folle ivraie, trouver, comme du fis, du bon grain. » (p. 7) et la comparaison du livre au « veau » engendré par Pasiphaë (p. 119).

102 V. Gérard Genette, *Figures. III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 281 p.

103 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 9-10.

104 *Ibid.*, p. 17-18.

105 *Ibid.*, p. 30-31.

106 *Ibid.*, p. 86.

lecteur à le réinterpréter à chaque fois. La progression de la distribution des informations est boiteuse. Or cette remarque de Damoclès souligne l'importance de l'ordre pour assurer la bonne compréhension : « Messieurs, je vois à l'absence de votre étonnement que je vous raconte mal mon histoire. J'aurais dû vous dire d'abord que<sup>107</sup> [...] ». Quand Coclès rajoute sa vision des événements, il invite à remarquer, en écho à notre expérience de lecture : « Voyez comme aujourd'hui tout s'enchaîne, tout se complique au lieu de s'expliquer<sup>108</sup> ». Le fonctionnement normal de l'information, qui gagne en stabilité et en cohérence par l'ajout d'éléments l'étayant, est vicié : narratologiquement, la sotie relève d'un inextricable pêle-mêle.

Dans *Paludes*, la narration à la première personne suit un ordre chronologique qui devrait permettre un renouveau des enjeux, si n'étaient la routine du narrateur et la récurrence de passages interchangeables : vers du narrateur, morceaux de son agenda, mentions de ses petit-déjeuners et dîners avec Angèle.

On se refuse donc à ce qui fait la matière du roman [...] la séquentialité traditionnelle est délaissée au profit d'une organisation aléatoire des épisodes dans une combinatoire qui, à bien des égards, est souvent interchangeable<sup>109</sup>.

Ces bizarreries d'ordonnance s'encadrent dans des structures très marquées symboliquement. Dans *Le Prométhée*, le chapitrage ne s'articule pas, comme il le fait plus traditionnellement, à des scènes. Sa construction déconcertante la rend effectivement « mal enchaînée » : elle dissocie chapitres numérotés et chapitres titrés. William Holdheim décrit l'imbrication contrariante de la double division de l'œuvre. La division reproduite dans la table des matières se compose de cinq parties titrées subdivisées en chapitres titrés eux aussi<sup>110</sup>. Mais chaque partie est également divisée en sections numérotées<sup>111</sup>. Pour ne rien faciliter, une coupe titrée peut suivre une coupe numérotée ; mais l'alternance « titre – numéro – titre – numéro » n'est pas la règle. Par exemple, dans la partie « La détention de Prométhée », la page suivante commence par la section I<sup>112</sup>. La division suivante est titrée : « Il faut qu'il croisse et que je diminue<sup>113</sup> ». Puis adviennent, successivement, les sections II et III<sup>114</sup>. Contre-modèle du plan à multiples sous-parties, mais parfaitement logique et homogène, des romans d'Hugo, la sotie joue de deux structures superposées sur le texte et que

---

107 *Ibid.*, p. 25.

108 *Ibid.*, p. 32.

109 J.-P. Bertrand, *Paludes d'André Gide*, *op. cit.*, p. 26.

110 Nous reproduisons en annexe n°1, p. 138, la double division de la première partie qu'a établie W. W. Holdheim dans son article, *ibid.*, p. 715. Certaines parties ne comportent d'ailleurs qu'un seul chapitre.

111 « Sections » est le terme que nous choisissons faute de précisions paratextuelles sur leur statut.

112 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 47.

113 *Ibid.*, p. 52.

114 *Ibid.*, respectivement, p. 54 et p. 57.

le lecteur ne peut hiérarchiser<sup>115</sup>. Il n'y a pas d'harmonie possible ; et si on cherche, comme Holdheim, à dégager une logique, ce sera par une interprétation complexe<sup>116</sup>.

La structure de *Paludes* apparaît limpide en comparaison, puisqu'elle suit chronologiquement six jours de la semaine. Mais il n'y a pas de lundi, créant l'impression d'une case vide que l'interprétation devra compléter. Elle peut sans doute être rapprochée de l'« imprévu négatif » mentionné par le narrateur : ce qui a été prévu dans l'agenda et n'a pas été accompli<sup>117</sup>. Même manque à relever pour le dimanche, qui au lieu d'être affiché en exergue au-dessus du texte comme pour les autres jours de la semaine, donne son nom au dernier des six chapitres. Pourquoi cet abandon des titres à noms propres ou communs (« Hubert » ; « Angèle » ; « Le banquet ») ? Systématiquement, Gide s'emploie à remettre à zéro les attentes de son lecteur pour le forcer à la participation. La proposition d'une « Alternative », deux courts paragraphes, achève de rendre perplexe. Son contenu, très abstrait, nous semble évoquer l'alternative, pour Gide, entre écrire d'autres livres comme *Paludes*, ou retourner au lieu « qu'[il] connaî[t] » où pourrissent « les feuilles des ans passés » (avec une syllepse sur le sens de *feuilles*). La réponse semble un abandon soulagé des anciens projets littéraires : « C'est là que se reposent le mieux mes résolutions inutiles »<sup>118</sup>. Si cette interprétation est avérée, elle relève pragmatiquement de la postface davantage que de l'alternative (telle que pratiquée, par exemple, dans le roman de Diderot). Dans tous les cas, ce marquage du paratexte réaffirme la nature fictionnelle de l'œuvre.

À un autre niveau, celui de la narration, c'est également ce qui se produit dans *Le Prométhée*. Le doute sur l'identité de son narrateur principal est entretenu par des interventions à la première personne dispersées dans un récit à focalisation majoritairement omnisciente<sup>119</sup>. Le récit s'ouvre sur une focalisation indéterminée par le « on » (« Au mois de mai 189..., deux heures après midi, on vit ceci qui put paraître étrange<sup>120</sup>. ») : l'adjectif modalisé montre qu'elle ne peut être qu'interne (le narrateur assiste aux événements de l'intrigue) ou externe (le narrateur ne fait que transcrire une histoire à laquelle il n'a pas pris

---

115 W. W. Holdheim, *op. cit.*, p. 715.

116 Il propose de voir dans la structure numérotée la plus « naturelle », objective, orientée vers le public et correspondant aux tendances de chapitrage du roman, fondé sur les événements. La structure titrée est plus subjective, elle intègre les noms des personnages à ses titres et rend donc compte de leur expérience personnelle, les événements concrets ne prenant place que comme des transitions à la fin des sections titrées. Le phénomène exprime selon Holdheim la non congruence des « Moi » avec la réalité.

117 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 30.

118 *Ibid.*, p. 151.

119 Dans notre mémoire de Master I (2019), intitulé *Sincérité et transgressions du pacte fictionnel : une étude des métalepses et du narrateur ostensible dans Les Caves du Vatican et Les Faux-Monnayeurs* ; nous nous sommes intéressée aux effets de cette transgression sur l'immersion fictionnelle. À notre connaissance, elle apparaît donc pour la première fois chez Gide dans *Le Prométhée*.

120 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 9.

part)<sup>121</sup>. Cette première caractérisation est précisée par l'intervention d'un *je* qui s'affirme témoin à peine plus loin :

puis [le monsieur gras] sauta dans un fiacre et disparut, avant qu'aucun des spectateurs attirés (j'en étais), revenu de sa surprise, n'ait eu l'idée de l'arrêter. J'ai su depuis que c'était Zeus, le banquier<sup>122</sup>.

Le narrateur, par la prolepse, informe que l'indétermination des personnages, d'abord désignés comme « le monsieur gras » et « le monsieur maigre », n'est qu'une dissimulation de sa part, une manière de ménager le suspense, puisqu'il sait au moment de la narration de qui il s'agit. En plus d'être amateur de mystification, « celui qui dit “je” » ne dit pas qui il est. Sa discrétion est totale dès après son annonce de la première « anecdote » rapportée par la sottie<sup>123</sup>. La focalisation devient alors omnisciente et fait part sans réserve des dialogues amoureux entre Prométhée et l'aigle dans une tour, de l'interview du Miglionnaire qui est rapportée *in extenso* alors que le narrateur précise ne l'avoir pas connu lui-même à la page précédente<sup>124</sup>. Le narrateur ne devrait donc pas être un des personnages de l'intrigue. Mais la dernière phrase de la sottie suggère qu'il a eu accès aux plumes de l'aigle :

*C'est avec l'une d'elle que j'écris ce petit livre ; puissiez-vous, rare ami, ne pas le trouver trop mauvais<sup>125</sup>.*

Nous ne faisons ici bien évidemment que transcrire le chemin des informations qui se récoltent dans la lecture linéaire. Bien que la citation ci-dessus ne soit pas formellement mise en paratexte, pour affirmer que Gide prend ici la parole et se compare au personnage de Prométhée, elle est en italiques, forme de reprise de contact avec la réalité. Mais l'imbrication contradictoire des informations acquises sur la personne qui dit « Je » dans le texte assure une indétermination – qui ne va pas pour le confort du lecteur. Le récit tout entier s'emploie à s'opposer à ses habitudes de lecture.

### U) **Déguisements et présences incertaines : analyse des personnages.**

Le personnage, d'un point de vue cognitif, est la résultante psychique d'une concaténation de traits délivrés par le texte. Le XIX<sup>e</sup> siècle a progressivement institué des règles implicites sur la façon dont le récit doit nous le donner à connaître. Milan Kundera, dans *L'Art du roman*, les résume à trois principes : « donner le maximum d'informations sur un personnage : sur son apparence physique, sur sa façon de parler et de se comporter » ; évoquer pour que tout fasse logique « son passé, ses motivations » ; dissimuler la présence de

121 G. Genette, *op. cit.*, p. 206.

122 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 10.

123 *Ibid.*, p. 13. C'est l'anecdote qui doit illustrer la non-existence de la moralité publique.

124 *Ibid.*, p. 83.

125 *Ibid.*, p. 117.

l'auteur (ou du narrateur, selon le point de vue qu'on adopte)<sup>126</sup>. La sotie n'est pas un roman mais c'est bien un récit. Or, elle se décharge de la pseudo-nécessité de détailler le passé, le physique, les motivations des personnages ; leur conférant une étrangeté qui ne se dément jamais.

*Les personnages des soties : types, fantômes et fantoches*

À bien des égards, les personnages des soties gidiennes ressemblent à leurs ancêtres médiévaux : caractérisés minimalement, leur personnalité se réduit à quelques traits définitoires. Leur vie avant le début des événements narrés est restreinte à presque rien. C'est qu'ils valent avant tout comme des symboles, des énergies incompatibles par essence qui entrent en confrontation sur le terrain de la sotie dans le but de « voir ce que ça donne<sup>127</sup> ».

Cette mise en concomitance expérimentale est exprimée par le « garçon de café », figure familière du quotidien des Français, qui sert, d'après Germaine Brée, d'allégorie<sup>128</sup>. Complètement désindividualisé, il n'est interpellé que par son appellatif, « Garçon », et le narrateur utilise systématiquement l'article défini pour le désigner (dès la première incise). Cela peut suggérer au lecteur que le personnage incarne la profession dans son ensemble. Son autoportrait, au présent itératif, n'expose d'ailleurs que des traits extrêmement abstraits.

Alors, on s'assied (pas moi), on cause (pas moi non plus) – mais je mets en relation ; j'écoute ; je scrute, je dirige la conversation. À la fin du dîner je connais trois êtres intimes, trois personnalités ! Eux, pas. Moi, vous comprenez, j'écoute, je relate ; eux subissent la relation<sup>129</sup>.

Le double-sens du verbe *relater* et de *relation* fait du garçon de café une figure de l'auteur ou à tout le moins du narrateur. Il rassemble trois personnages d'origines diverses (Damoclès, Coclès et Prométhée), est responsable du récit, se dissimule. La figure banale du garçon de café atteint ainsi un ordre ontologique dépersonnalisé, général, réduit à un mécanisme structurant. W. W. Holdheim l'interprète par exemple comme une personnification du principe d'objectivité<sup>130</sup>, puisque sa « vie intime » n'est constituée que de la perception de l'extérieur : « Vous me croirez si vous voulez : j'ai une vie intime : j'observe<sup>131</sup>. »

Les protagonistes nommés du *Prométhée* sont presque tous déjà déterminés par un passé mythique ou littéraire, les éloignant de la réalité. Coclès, « le borgne » en latin, le

126 Milan Kundera, *L'Art du roman : essai*, Paris, Gallimard, 1998, p. 47.

127 A. Goulet parle de « situation sociale expérimentale » « *in vitro* ». V. « *Le Prométhée mal enchaîné : une étape vers le roman* », *Bulletin des Amis d'André Gide* n°49, janvier 1981, p. 47.

128 G. Brée, « Signification du *Prométhée mal enchaîné...* », *op. cit.*, p. 3 : « Tous les personnages qui entrent dans le *Prométhée* ont déjà un sens, une existence antérieure à l'usage qu'en fait Gide. Tous sauf le garçon de café que sa fonction et son anonymat font passer du plan de la réalité au plan de l'allégorie. »

129 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 16.

130 W. W. Holdheim, *op. cit.*, p. 718.

131 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 15.

deviendra effectivement dans la sotie, comme son nom le prédisait<sup>132</sup>. Damoclès se rapporte sans doute au personnage mythique plutôt qu'à l'homme politique athénien du IV<sup>e</sup> siècle avant J.C.<sup>133</sup>. Lui qui cherche un potentiel homonyme dans l'annuaire, fait remarquer que « [son] nom n'est plus très porté<sup>134</sup> ». Or, pour le lecteur, le signifiant « Damoclès » a un signifié unique, trait définitoire du nom mythique. Comme pour Prométhée ou Zeus, le référent qu'est le personnage est détourné de l'histoire originelle par la sotie. L'emprunt d'un nom connu et aussi déterminé rend toutes les caractérisations nouvelles qu'apporte Gide surprenantes. S'il avait préféré des prénoms fréquents, elles auraient dû être admises comme telles par le lecteur sur le principe de la « suspension d'incrédulité ». La prise de liberté de l'auteur sur l'intertexte exerce une forme de violation qui participe de la difficulté d'avoir des certitudes sur le texte.

L'aigle se met à parler quand il est seul avec Prométhée, nouvelle différence avec le mythe et rupture de réalisme ; tout comme peut paraître merveilleuse l'arrivée sur un boulevard parisien à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle de Mœlibée, personnage virgilien en pleine parade ; qui comprend le français mais ne répond qu'en latin, et qui dit se rendre à Rome<sup>135</sup>. Ce personnage ne sert que de spectacle à Tityre et Angèle et dans l'anecdote de Prométhée. Sa présence vaut parce qu'elle amuse l'audience de Prométhée, et les lecteurs de Gide.

*Paludes* prend certains de ses personnages par l'autre bout, puisque la sotie les nomme sans jamais les déterminer. Sur quarante-huit noms, J.-P. Bertrand a dénombré vingt-six personnages qui ne parlent pas et dont on ne connaîtra rien sinon les noms, souvent très banals et pour la plupart simplement mentionnés dans l'agenda du narrateur<sup>136</sup>. Chez ceux qui sont déterminés et ont un rôle dans l'histoire, le nom relève souvent du clin d'œil : Hubert est chasseur (comme le patron de la chasse Saint Hubert), et Richard est pauvre<sup>137</sup>. En ce qui concerne Angèle, sa complaisance naïve et la chasteté de ses relations avec le narrateur correspondent parfaitement à la signification de son prénom. Ces éléments minent le réalisme de la sotie en rappelant que les personnages jouent un rôle déterminé. Ils n'ont qu'un nom, ne sont pas décrits physiquement, tout comme dans *Le Prométhée*. La visualisation est rendue volontairement difficile, alors que les descriptions des paysages et décor sont, dans les deux soties, nombreuses. La simple présence de noms dans ces décors plus facilement

132 Son nom est emprunté au surnom qui désigne Publius Horatius, qui aurait défendu à lui seul le pont de Rome contre l'armée étrusque de Porsenna en -507. On a peu d'éléments sur ce héros semi-légendaire, évoqué dans *L'Histoire romaine* de Tite-Live (II,10) et dans *Les Vies parallèles* de Plutarque (Publicola, 16 et 17-19).

133 L'anecdote qui le lie au tyran Denys, dont il enviait la position, est racontée par Cicéron dans les *Tusculanes*.

134 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 26-27.

135 *Ibid.*, p. 113. Il dit *texto* « *Eo Romam* » et « *urbem quam dicunt Romam* » ; deux exemples probablement empruntés à des grammaires, clin d'œil de Gide aux générations d'écoliers de la III<sup>e</sup> République.

136 J.-P. Bertrand, *Paludes d'André Gide*, *op. cit.*, p. 140.

137 B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 155.

visualisables leur donne un caractère extrêmement abstrait, le personnage étant réduit au minimum.

Le narrateur de *Paludes* semble en effet n'avoir aucun passé. Son statut de célibataire l'inscrit dans un arbre généalogique aux cases vides (par défaut de précision ou défaut d'existence des membres de la famille). Le personnage qu'il invente, Tityre, qui ne parle même pas, concentre et symbolise la même indétermination qui rappelle la contingence de leur existence :

Tityre mène une vie en dehors de toute nécessité : il n'a pas d'histoire et l'espace qu'il habite – le marais – est à l'image de ce qui est dissous en lui : il n'a ni origine, ni fin, ni limite. À peine un corps, juste une attitude – son sourire – et une posture – *recubans*<sup>138</sup>.

La dimension très « géométrique<sup>139</sup> » des relations entre les personnages est caricaturée par la lettre du texte. Pour ne prendre qu'un exemple : Damoclès prend un lieu commun au pied de la lettre et en fait sa maxime de vie.

« Je menais une vie parfaitement ordinaire et me faisais un devoir de cette formule : ressembler au plus commun des hommes. Maintenant je reconnais certes qu'un homme commun ne saurait exister, et j'affirme que c'est une vraie ambition que de tâcher de ressembler à tout le monde [...] N'importe ; je m'ingéniais ; je faisais de la statistique, je supputais le juste milieu<sup>140</sup>. »

L'impossibilité logique, le contre-sens langagier de l'« individu standard » se double d'abstraction par les calculs de Damoclès. On voit quel concept philosophique romain sous-tend l'anecdote : l'*aurea mediocritas*<sup>141</sup>. Or, un nom mythique comme Damoclès préviendrait déjà son impossibilité d'être « comme tout le monde », et le lecteur a envie de voir dans ce comportement une décision logique et morale, respectant la leçon qu'a fournie le tyran Denys à Damoclès qui enviait sa position.

Pour toutes ces raisons, les soties se postent contre toute possibilité d'identification aux personnages : dénués d'épaisseur psychologique, par écart avec le roman réaliste, et pire, impossibles à visualiser. Leurs modèles peuvent à peine être décrits comme humains. De cela résulte un rapport d'étrangeté aux êtres qui évoluent dans les soties, que l'on voit parler, agir, mais dont les pensées restent inconnues. Ce rapport n'est pas diminué par l'accumulation des informations : par exemple, plus Prométhée agit, moins ses motivations semblent claires.

---

138 J.-P. Bertrand, *Paludes d'André Gide*, *op. cit.*, p. 139.

139 G. Brée, « Signification du *Prométhée mal enchaîné*... », *op. cit.*, p. 14.

140 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 23-24.

141 Horace, *Odes*, II, 10.

### *Les soties sont-elles à clés ?*

Une autre raison de l'étrangeté des personnages est peut-être la dimension codée des soties. Le « roman à clés » désigne un sous-genre plus ou moins fictif, où les personnages et leurs actions prennent sens et s'éclairent en connaissance de leurs modèles réels, cette correspondance étant plus ou moins explicitée dans l'œuvre. L'objectif est souvent de rapporter des faits vrais en évitant la censure ou de faire une satire dissimulée. La recherche des « clés » par le lecteur requiert une bonne connaissance du contexte historico-politique de la période d'écriture, de la vie de l'auteur. Encore le caractère privé des relations qui président à l'écriture rend parfois impossible d'identifier la « cible ». En ce sens, si les soties sont à clés, elles rajoutent une barrière à la compréhension. Même Valéry émet des doutes à partir des on-dit sur *Paludes*<sup>142</sup>.

J'ai été plutôt navré – doit-on le dire ? – de ne pas me trouver dans ce clan presque d'intimes où Herold joue de si grands rôles. Peut-être y suis-je et tellement bien que je ne me suis pas vu<sup>143</sup>...

Une lettre de Gide à Louÿs de novembre 1894 révèle que Valéry n'est en effet pas peint dans *Paludes* ; au contraire de ses amis André-Ferdinand Herold (Roland) et Pierre Louÿs (Hubert)<sup>144</sup>. Se défendant au nom de son respect pour Valéry et de la difficulté de le peindre, Gide répond :

Comment veux-tu que j'écrive *déjà* ton portrait – toi, le moins figé des êtres !!! [...] N'es-tu pas encore indécis devant toi-même ? Les types de *Paludes* sont ficelés comme des polichinelles ; chacun d'eux n'est en formation – et prends-les tous autour de nous<sup>145</sup>...

La mention du personnage de la Commedia dell'Arte, Polichinelle, par la suite devenu une marionnette, accrédite l'idée que les personnages de *Paludes* sont caricaturés, sans profondeur et incarnent des traits de personnalité précis pour favoriser la mise en scène des conflits. En ce sens, même si un personnage comme le très marquant Valentin Knox, par exemple, a un modèle dans la réalité, Gide a accentué dans ses interventions la teneur de son caractère pour favoriser les contrastes. La reconnaissance des modèles s'avère donc une gageure, comme l'écrit J.-P. Bertrand :

Fût-il à clés, *Paludes* ne laisse guère de prise sur les éventuelles allusions qu'il dépose, çà et là, notamment derrière l'onomastique abondante qui réduit le personnel des « littérateurs » à une collection de noms propres<sup>146</sup>.

En effet *Paludes* présente une foule d'individus si peu caractérisés qu'on ne saurait avec certitude y reconnaître personne en particulier. Exceptions à cela : des citations de

---

142 V. lettre de Valéry à Gide du 3 décembre 1894 : « Mais, m'a-t-on dit, *Paludes* est un roman à clés ?? »

André Gide et Paul Valéry, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 319.

143 Lettre de Valéry à Gide du 10 décembre 1894, *ibid.*, p. 321.

144 *Ibid.*, p. 361, note n°2.

145 Lettre de Gide à Valéry du 24 janvier 1896, *ibid.*, p. 378.

146 J-P. Bertrand, « *Paludes* □ traité de la contingence », *op. cit.*, p. 135.

participants au cercle symboliste sont présentes dans le texte<sup>147</sup>. Mais la question des clés reste globalement indéterminée.

Pamela Genova cherche dans *Le Prométhée* la présence d'Oscar Wilde, que Gide a rencontré en 1891<sup>148</sup>. Les nombreuses allusions à l'homosexualité présentes dans la sotie dessinent selon elle une possibilité d'interprétation globale de la sotie : Prométhée serait en partie un avatar de Wilde, qui se libère des carcans moraux et religieux imposés de l'extérieur contre son mode de vie, assumant de plus en plus son amour des hommes<sup>149</sup>, et finissant par détruire tout scrupule en dévorant son aigle. S'il a inspiré, sans nul doute, l'écriture, Wilde n'est probablement pas le seul modèle de Prométhée. La propre sexualité de Gide peut permettre d'expliquer la trajectoire du Titan, qui se libère du carcan religieux et de la « moralité publique » en mangeant son aigle. La référence à des événements, des personnes que le lecteur peut ignorer consacre en tout cas l'aspect défensif des soties contre une pleine compréhension.

## 2. Les soties poursuivent-elles l'esthétique symboliste du point de vue de la délivrance du sens ?

Gide n'est plus symboliste depuis longtemps quand paraissent *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné*. De *Paludes*, Jean-Pierre Bertrand dit qu'il « clôt superbement le cycle de ses œuvres qualifiées parfois de “symbolistes” et lui ouvre la voie d'une parole authentique et originale<sup>150</sup>. » Pour Jacques Rivière, c'est au contraire *Le Prométhée* qui est chronologiquement la dernière des « œuvres symbolistes »<sup>151</sup>. Après s'être « abandonn[é] aux séductions du rêve et de l'introspection<sup>152</sup>», il rejoint la vie très clairement dans *Les Nourritures terrestres*. Le retour à une écriture saturée symboliquement et cryptique a dès lors de quoi interroger : procédé purement ironique, permanence de « tics » d'écriture, ou croyance en la compatibilité du nouveau projet avec certains traits symbolistes ?

Contre le symbolisme en tant qu'école, donc congrégation sociale dont les enjeux dépassent souvent la simple esthétique, Gide a eu des mots durs : « À quel point toute cette

---

147 C'est la conclusion de J.-M. Wittmann qui a repéré des citations de Léon-Paul Fargue dans les prises de parole du personnage de Tancrede, et celles de Régnier dans les paroles d'Hermogène. V. J.-M. Wittmann, *Symboliste et déserteur...*, op. cit., p. 197.

148 Pamela A. Genova, « Myth as Play : André Gide's *Le Prométhée mal enchaîné* », *French Forum*, vol. 20 / 2, mai 1995, p. 201-219.

149 V. A. Gide, *PME*, p. 69 : « Messieurs, je me suis occupé des hommes beaucoup plus que je ne le disais. Messieurs, j'ai beaucoup fait pour les hommes. Messieurs, j'ai passionnément, éperdument et déplorablement aimé les hommes. » Le discours (sylleptique) va vers une diminution de l'auto-censure.

150 J.-P. Bertrand, *Paludes d'André Gide*, op. cit., p. 14.

151 Jacques Rivière, conférence à Genève de mars 1918, publiée dans *Le Bulletin des Amis d'André Gide*, n°25, janvier 1975 p. 23-52.

152 J.-M. Wittmann, *Symboliste et déserteur*, op. cit., p. 11.

époque sentira l'artificiel et le renfermé, c'est ce qui commence déjà d'apparaître. Ah ! Que j'ai donc bien fait de m'échapper<sup>153</sup>. » Pour Claudel, *Paludes* a d'ailleurs une valeur documentaire sur cette période et son atmosphère<sup>154</sup>. Mais autant il faut dissocier l'école de ses principes, autant il faut mettre à part Mallarmé, que Gide a toujours admiré.

La question des traits communs esthétiques du symbolisme avec les deux premières soties gidiennes doit recevoir deux réponses différentes. On peut simplement affirmer, pour le moment, que *Le Prométhée* montre un rapport pacifié avec le passé symboliste de l'auteur ; ce qui n'est pas le cas de *Paludes*, nettement critique.

### a) De la suggestion mallarméenne à l'allusion gidienne.

#### *Le secret.*

Pour Daniel Moutote, le secret est au cœur de l'esthétique gidienne. Jusqu'à *Corydon* (1924), tous ses personnages principaux détiendraient le même secret que l'auteur : la pédérastie, après l'onanisme de jeunesse de Gide. La prise de conscience de son secret, qui l'empêche d'afficher, même devant ses amis, le tout de sa personnalité, a véritablement lieu en 1889<sup>155</sup>. Le mode d'expression permanent est dès lors l'allusion, permise par l'écriture, substitut libérateur de l'impossible « confidence directe »<sup>156</sup>.

Chez Eschyle, Prométhée détient un secret qui peut valoir la destitution de Zeus de l'Olympe<sup>157</sup>. Dans la sotie, P. Genova interprète la chute volontaire du mouchoir comme un « signal » d'invitation ; ainsi Zeus serait homosexuel, comme bien d'autres personnages encore : Coclès, Damoclès, Prométhée lui-même<sup>158</sup>. Un tabou qui reste parfaitement dissimulé : « C'est une ambiance dans laquelle baigne le texte, une notion qui plane au-dessus de la narration<sup>159</sup>. » Mais une telle interprétation, comme toutes les autres, si on les défend aux dépens d'autres possibilités, bénéficie du biais de confirmation que favorise la complexité de la sotie. Néanmoins, le registre amoureux apparaît bien dans le texte au sujet des relations entre Prométhée et l'aigle, nom masculin. De plus, Prométhée, dans son Éden personnel, a des rapports charnels avec Asia, sa mère dans certaines versions, jusqu'au jour où elle lui

153 A.Gide, *Journal. I, 1887-1925, op. cit.*, p. 819.

154 Lettre de Claudel à Gide du 12 mai 1900, Paul Claudel et André Gide, *Correspondance : 1899-1926*, éd. Robert Mallet, Paris, Gallimard, 2000, p. 46.

155 Daniel Moutote, *André Gide : esthétique de la création littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 15.

156 *Ibid.*, p. 15-16.

157 Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 910-986. Une prophétie a prédit qu'un fils de Zeus serait « plus fort que lui » et capable de prendre sa place sur le trône de l'Olympe. Mais Zeus ignore quelle serait la mère de cet enfant ; chaque conquête pourrait donc lui être fatale... Thétis, la mère de Prométhée, a confié à son fils qu'il s'agissait d'elle. Ce secret sera ensuite monnayé par Prométhée pour sauver la race humaine de la colère de Zeus. V. Raymond Trousson, « Prométhée », *op. cit.*, p. 1188.

158 Pamela A. Genova, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité, op. cit.*, p. 88-94.

159 *Ibid.*, p. x.

dit : « Tu devrais t'occuper des hommes<sup>160</sup> », et qu'en conséquence, il « s'aperçoit qu'il est nu<sup>161</sup> ». Tout laisse à croire que, sur le mode de l'allusion à la Bible et le jeu sur la syllepse « hommes », Prométhée se fait l'Adam d'une nouvelle Genèse où le péché originel, la véritable transgression contre l'ordre divin, ne commence qu'avec les relations homosexuelles, et non les rapports hétérosexuels (même incestueux !).

Mais ce qui nous importe est moins ce que le secret recouvre que la manière dont il est suggéré partout dans les soties. Un avatar en est la présence de citations très rarement signalées<sup>162</sup>, comme la quasi-reprise du « Loup et l'Agneau » de La Fontaine : « Et s'il n'est pas à toi, il est donc à ton frère<sup>163</sup>... ». De façon moins évidente, le texte biblique est mis dans la bouche de Zeus dans un langage marqué par l'usure : à Prométhée qui lui demande de se révéler à Damoclès et Coclès, Zeus rétorque : « Je n'ai de conseils à recevoir de personne<sup>164</sup> ». Il faut lire cela comme une allusion à Saint Paul : « Quelle profondeur dans la richesse, la sagesse et la science de Dieu ! Ses décisions sont insondables, ses chemins sont impénétrables<sup>165</sup> ! » Transformation radicale de l'intertexte, mais le sens se conserve autour de la transcendance des motivations divines. Dans *Paludes*, des emprunts aux textes canoniques se dissimulent plus ou moins bien, comme cette référence au mythe platonicien de la caverne : « *Paludes* ? [...] Monsieur, c'est l'histoire des animaux vivant dans les cavernes ténébreuses, et qui perdent la vue à force de ne pas s'en servir<sup>166</sup>. » Remarquons que ces références sont faites au discours direct, manière pour l'auteur de mettre à distance sa pratique de la citation ; mais aussi de suggérer la culture de ses personnages. Le tout ne peut apparaître comme allusion qu'au lecteur averti ; sinon la bizarrerie et l'étrangeté demeurent intactes.

Enfin, un moyen évident de l'allusion est de faire porter un doute sur l'identité entre l'auteur et les narrateurs. L'anonymat de celui de *Paludes* et le fait qu'il écrive un roman du même nom que la sottie de Gide suggèrent qu'ils sont un ; mais c'est seulement afin que la dérision porte également sur l'auteur lui-même :

[...] ce livre, l'auteur, et pour plus de rires encore, pour montrer qu'il ne rit pas rien que des autres, il l'écrit à la première personne [...] Veuillez croire : je ne suis pas celui qui dit *Je* dans *Paludes*, et qui ne porte pas d'autre nom<sup>167</sup>.

Plus exactement, il ne l'est plus : le romancier de *Paludes* s'identifie plutôt, aux yeux de la

160 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 67-68.

161 *Ibid.*

162 Pamela A. Genova, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, *op. cit.*, p. 162.

163 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 93.

164 *Ibid.*, p. 86.

165 Épître aux Romains, XI, 33. Ce passage a engendré le proverbe encore vivace « Les voies du Seigneur sont impénétrables. »

166 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 77.

167 A. Gide, *Romans : récits et soties, œuvres lyriques*, éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard, 1958, p. 1476-1477.

critique, à André Walter, ou « Walter » que le narrateur dit « [ne pouvoir] sentir<sup>168</sup> ». L'allusion est assez transparente.

Le déguisement de la parole et du parleur font des soties des textes traversés de part en part d'énigmes, sur lesquelles la lecture peut même passer sans les repérer – un jeu de cache-cache, mais dont les enjeux peuvent être graves.

*L'allusion rejoint-elle la suggestion que prône Mallarmé ?*

Mais l'allusion gidienne est-elle la poursuite de la suggestion mallarméenne ? Les deux mots sont proches sémantiquement. L'allusion se définit en rhétorique comme une « figure par laquelle certains mots ou tournures éveillent dans l'esprit l'idée d'une personne ou d'un fait dont on ne parle pas expressément<sup>169</sup> ». La suggestion, au sens littéraire, signifie : « art de faire naître une idée, un sentiment sans l'exposer ouvertement<sup>170</sup>. » La différence est mince : la délivrance du sens visé par l'auteur ou locuteur contourne le canal le plus rapide, celui du signifiant ; mais avec le but de permettre au lecteur ou à l'interlocuteur de deviner l'intention d'origine. Mallarmé lui-même l'évoque comme le moyen de la jouissance du lecteur :

Je crois [...] que, quant au fond, les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant. [...] *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements<sup>171</sup>.

Dans la poésie mallarméenne, la *mimésis* n'emprunte plus les mêmes procédés : elle se refuse à recourir aux signifiants consacrés pour représenter ce dont il est question. La critique mallarméenne des Parnassiens se joue contre le manque d'impressions qu'ils convoquent : comme la peinture qui tend à l'abstraction, le symbolisme de Mallarmé consiste à transposer avant tout perceptions et impressions de la chose, non pas à dire son nom. C'est aussi céder le pas aux mots et les rendre à leur pouvoir « naturel » de suggestion en-deçà des connotations trop vite admises, en suppléant le défaut de motivation de nombreux signifiants, notamment par une structuration étroite en échos de sons et de sens, sans nécessaire linéarité<sup>172</sup>.

La présence d'une telle utilisation du langage est sensible dans les soties. Dans *Paludes*,

168 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 60.

169 V. la définition A du CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/allusion>.

170 V. la définition A du CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/suggestion>.

171 Réponse à l'enquête de Jules Huret, 14 mars 1891, in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Pléiade, Gallimard, 1945, p. 869-870.

172 *La Poésie*, éd. Hugues Marchal, Paris, Flammarion, 2007, p. 118.

elle peut être mise en scène de façon ostensiblement parodique. Le narrateur, dans son écriture, part d'une impression du voyage et tente de la transcrire avec une description entomologique :

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

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

— Moi non plus, chère Angèle, – ni les chenilles. – Du reste, ça n'est pas la saison ; mais cette phrase, n'est-il pas vrai – rend excellemment l'impression de notre voyage<sup>173</sup>...

Gide met ici en scène l'artificialité d'un type d'écriture, qui construit une fable sans qu'aucun élément, sinon l'absence de fonction apparente d'une telle description, ne signale le besoin de chercher un sens métaphorique. Celui-ci n'apparaît, pour le lecteur de *Paludes*, qu'à la révélation de la clé dans la bouche du narrateur, ce qui montre son faible pouvoir de suggestion<sup>174</sup>. Le poète n'est pas moins ridiculisé qu'Angèle, qui incarne une réceptrice naïve entêtée de la vérifiabilité des écrits de son compagnon. Autre manifestation parodique : des mots très techniques sont censés avoir un pouvoir suggestif alors qu'ils n'évoquent, pour le commun des lecteurs, pas grand-chose : « Lorsqu'on y repense à présent : comme il fut triste notre voyage! – le mot “aristoloche” exprime quelque chose de ça<sup>175</sup>. »

Mais l'aspect parodique est parfois moins clair : dans « *Paludes* », pendant la visite de Tityre sur des salines où se trouvent des ouvriers, le personnage « *les exhorte et leur prouve leur maladie* » : écho on ne peut plus clair à la tentative du narrateur de prouver à ses proches qu'ils sont malheureux. À la fin, faute de succès, « *Tityre prend lui-même la fièvre pour pouvoir au moins se soigner*<sup>176</sup>... » : un tel énoncé peut suggérer que Gide parle du narrateur en s'infiltrant dans l'écriture de ce dernier. En effet, plein de mauvaise foi, celui-ci ne reconnaîtrait pas volontiers être lui aussi « malade », pris dans une routine malheureuse ; et encore moins s'y astreindre volontairement. L'attribution incertaine rend l'énoncé nébuleux et la suggestivité fonctionne pleinement dans ce passage sans conclusion.

Dans *Le Prométhée* également, on trouve des reliques de la délivrance du sens symboliste. D'abord, sous la forme de la persistance de l'énigme qui fait l'étrangeté des sonnets mallarméens. La clé d'interprétation ou la réponse ne résolvent souvent pas pleinement la question, comme dans ce dialogue entre Prométhée et le garçon, quand le Titan s'interroge sur le passage des Parisiens sur le boulevard : « Que cherchent-ils ? ». Sur un ton

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>174</sup> On pourra ici comprendre après coup que la descente des chenilles n'aboutissant qu'à la mort modélise le voyage des deux compagnons aboutissant à l'échec.

<sup>175</sup> A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 131.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 105.

de confiance, le garçon répond : « Ce qu'ils cherchent, c'est leur personnalité »<sup>177</sup>. La réponse offre plus de questions que la question première : en quoi la promenade pourrait-elle permettre une telle découverte ? Pourquoi ignorent-ils leur personnalité ? Est-ce seulement possible de ne pas se connaître ? L'usage du mot dans un contexte inhabituel, le chargeant d'étrangeté, force une lecture réflexive sur son sens ; en cela, Gide rend bien « un sens plus pur aux mots de la tribu »<sup>178</sup>. »

J.-M. Wittmann relativise la modernité, chez Gide, d'un « lecteur déchiffreur et d'une œuvre ouverte » ; les deux principes sont en effet au cœur de l'esthétique symboliste<sup>179</sup>. Il faut néanmoins rappeler que la clé d'interprétation des sonnets de Mallarmé est conçue comme exclusive. S'il ne s'agit pas de communiquer, si le poème se mesure à sa capacité à demeurer égal à lui-même et ne pouvoir être « traduit » sans se dénaturer, ce poème n'en prend pas moins un objet en son centre que le lecteur doit « deviner peu à peu »<sup>180</sup>. Par exemple, la clé du « Sonnet en -yx » est donnée par Mallarmé : « J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons »<sup>181</sup>. » De son côté, Gide, dans les *soties*, par réaction critique, désire garder disponible le sens de son livre et n'assure jamais rien<sup>182</sup>.

Il faut différencier l'allusion par citation qui se pratique chez Gide de la suggestion qu'il met en œuvre, et qui, contrairement à celle de Mallarmé, se rend disponible, permet des interprétations non-exclusives les uns des autres, du moins du point de vue de la conception de l'œuvre<sup>183</sup>. Comme le dit le garçon, aux yeux de Gide, ce qui s'affirme littérairement comme le plus intéressant, ce ne sont plus les essences et les rapports entre elles, mais « les personnalités [...] ; et puis les relations entre les personnalités »<sup>184</sup>. » Les *soties* mettent donc en œuvre une humanisation de l'idéalisme symboliste. Elles consacrent comme des essences uniques et dignes de l'intérêt de l'art l'individualité profonde des êtres et leur part inimitable (ce que Gide appelle « idiosyncrasie »<sup>185</sup>).

#### *Le code : les hermétismes mallarméen et gidien.*

Chez Mallarmé, le symbole n'est plus, selon Bertrand Marchal, un renvoi à un arrière-monde inspiré par le néo-platonisme<sup>186</sup>. Il est « ce qui fonde une poétique narrative

---

177 A. Gide, *PME*, p. 15.

178 S. Mallarmé, « Tombeau d'Edgar Poe ».

179 J.-M. Wittmann, « Symbolisme », *Dictionnaire Gide, op. cit.*, p. 397.

180 S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 869-870.

181 Lettre de Mallarmé à Cazalis, 18 juillet 1868, in : Stéphane Mallarmé et Bertrand Marchal, *Correspondance complète, 1862 - 1871*, Paris, Gallimard, 1996, p. 394.

182 J.-M. Wittmann, *Symboliste et déserteur, op. cit.*, p. 365.

183 Il va de soi qu'un lecteur peut tout aussi bien prendre la liberté de découvrir une autre clé d'interprétation pour un sonnet de Mallarmé.

184 A. Gide, *PME*, p. 15.

185 V. notre troisième partie, p. 127.

186 En dépit de sa position de tête d'école, il était sans doute le moins ésotérique des symbolistes ; au contraire

descriptive<sup>187</sup> ». L'hermétisme de sa poésie se justifie dès lors par l'envie d'exorciser la croyance en la transparence lexicale et même métaphorique du langage, dont il prouve l'illusionnisme : la stratification de croyances sur les choses est produite par des effets de discours<sup>188</sup>. L'idéal esthétique est d'au contraire restituer, par la poésie, avec un langage renouvelé, une appréhension intuitive des choses<sup>189</sup>. Le poème est, dès lors, une « création non dans l'ordre du réel [...] mais dans l'ordre de l'esprit<sup>190</sup>. » Son obscurité suffirait à prouver son éloignement de « l'universel reportage » et au contraire, sa proximité de l'intuition, qui ne se laisse par définition pas bien transcrire par le *logos*.

Mais le lexique mallarméen, et symboliste plus généralement, n'en est pas moins archaïsant, parfois technique, sa syntaxe déconcertante. L'intuition n'est stimulée alors que par les évocations sensibles (sonores ou visuelles) déclenchées par le mot. Cet hermétisme, dans *Paludes*, est transposé à une fin avant tout parodique qui marque le rejet d'un symbolisme « se payant de mots. » La critique se déguise à peine : « J'écrivis les définitions de vingt vocables de l'école et trouvai pour le mot *blastoderme* jusqu'à huit épithètes nouvelles<sup>191</sup>. » La première partie de la phrase montre l'appropriation endogène du vocabulaire par l'école, créant un code qui fonctionne dans l'entre-soi, des mots que même un initié comme le narrateur doit définir avant de les utiliser. Satire est faite de cette difficulté artificielle, qui évoque un élitisme creux, souligné par les mentions de quantités : c'est que l'accumulation, le quantitatif, prime sur le qualitatif dans le choix des termes dans cette école poétique. La découverte, dont le narrateur est visiblement très satisfait, d'épithètes pour *blastoderme* (une « membrane primitive de l'embryon<sup>192</sup> »), parodie une logique du signifiant poussée à l'extrême et qui fait de la poésie la recherche de la complexité pour la complexité. B. Fillaudeau a relevé l'usage de pas moins de neuf domaines techniques, toutes sotes confondues<sup>193</sup>. La compréhension de leur vocabulaire requiert des connaissances encyclopédiques. Connaissant la répugnance de Gide à se prendre au sérieux, cet usage doit nous apparaître comme largement ironique. C'est en revanche un verdict moins tranché pour les archaïsmes et préciosités qui participent de la qualification, souvent faite, du style

---

notamment de Jean Moréas ouvertement idéaliste. V. Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, éd. Daniel Bergez, Paris, France, Dunod, 1993, p. 69.

187 *Ibid.*, p. 35.

188 « Contre les procédures illusionnistes du langage courant, celles qui créent l'illusion réaliste ou référentielle, l'art de la suggestion, parce qu'il rejette le réel dans la distance ou dans l'absence, rappelle ainsi le langage à son génie propre, le génie symbolique. » *Ibid.*, p. 99.

189 C'est la distinction que Mallarmé fait dans « Crise de vers » entre un usage « économique », « instrumental » de la langue, et celui, poétique, qui porte attention au signifiant en soi et parle par symboles. V. *ibid.*, p. 34.

190 *Ibid.*, p. 36.

191 A. Gide, *P.*, p. 46.

192 Définition du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/blastoderme>.

193 B. Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide*, *op. cit.*, p. 131. On relève malheureusement des erreurs dans le classement de certains vocables dans les domaines techniques auxquels ils appartiennent.

« classique » de Gide. Dans *Paludes*, B. Fillaudeau en a relevé des dizaines ; pour n'en citer que quelques-uns : « benoîte » ; « une invite » ; « outrecuidant » ; « repartis-je »<sup>194</sup>. Cette recherche du mot rare en révèle beaucoup sur la conception de la littérature promue par l'auteur fictif (le narrateur). À l'inverse, dans *Le Prométhée*, on trouve peu d'archaïsmes ou de lexique technique. C'est là sans doute la marque la plus flagrante de l'abandon de la parodie du symbolisme dans l'œuvre gidien, l'hermétisme lexical en étant le trait le plus ostensiblement caricaturable<sup>195</sup>.

S'il n'en demeure pas moins un hermétisme gidien, une mise en valeur de la logique du signifiant, leurs moyens sont quantitativement autres. Ils tiennent notamment à l'impossibilité d'établir une interprétation certaine sur des énoncés surprenants. Comment comprendre en effet l'altération orthographique de « Millionnaire » en « Miglionnaire » ? Cet italianisme naît-il d'une recherche superflue d'élégance associée à l'effort articulatoire supplémentaire ? D'une simple tentative ludique de métamorphose du signe ? Le plaisir de lancer des pistes est probablement la motivation principale. La bizarrerie qui caractérise la « gerbe de folle ivraie<sup>196</sup> » qu'est *Le Prométhée*, est voulue. La dédicace insinue que le « bon grain » doit s'y chercher, que l'ivraie (comment ne pas entendre « ivresse » ?) sera plus nombreuse et que certains éléments ne sont peut-être là que pour obscurcir le sens général. Ainsi de cette réponse de Coclès à Zeus : « Pardon, Monsieur, vous ne connaissiez pas quelqu'un ? — Si, plusieurs<sup>197</sup>. » Quoique compréhensible et grammaticale sur un plan strict (*plusieurs* répond à *un* de *quelqu'un*), cette réponse saugrenue se montre à la hauteur de l'étrangeté de la question. Un autre exemple se constitue autour de l'interprétation de l'aigle, peut-être l'énigme la plus importante de la sotie qu'elle se refuse à résoudre. Mais il y a pire, puisque Prométhée fait peser le doute sur l'exactitude du signifiant : « un aigle – ou vautour peut-être... on hésite<sup>198</sup> ». La rumeur publique, voix générale et spectatrice, se moque de l'oiseau et de Prométhée par extension : « Ça ! Un aigle ! Allons donc !! – regardez-le ce pauvre oiseau râpé ! Ça... un aigle ! Allons donc !! tout au plus une conscience<sup>199</sup>. » Cette proposition au lecteur retire à l'aigle sa substantialité ; ou, inversement, concrétise par la périphrase un élément irreprésentable comme la conscience. Le caractère assertif de l'énoncé (exhortation, phrase averbale) renforce l'arbitraire de l'analogie, qui est ici de l'ordre de la métaphore *in absentia*. La mise en scène d'un consensus collectif sur l'équivalence *pauvre oiseau*

194 La liste complète dressée par B. Fillaudeau : *ibid.*, p. 130.

195 B. Fillaudeau n'a relevé que « débonnaire » et « regardeur ». *Ibid.*

196 A. Gide, *PME*, p. 7.

197 *Ibid.*, p. 16.

198 *Ibid.*, p. 38. Dans l'édition de 1899, la référence à Victor Hugo était plus claire puisqu'il y avait une exergue : « Aigle, vautour ou colombe », prise dans « Soirée en mer » (*Les Voix intérieures*, 1837).

199 *Ibid.*, p. 41.

*râpé/conscience* présente les Parisiens anonymes (ceux auxquels le lecteur peut donc s'identifier) comme détenteurs inquiétants d'un savoir inaccessible.

Les soties jouent donc d'une polysémie resserrée, d'un refus de justifier les écarts du langage commun pour lancer des énigmes successives qui s'accumulent (ce qui sera aussi, comme on le verra, l'effet des symboles) et semblent créer un code à déchiffrer. Gide place largement son écriture du côté du « scriptible » : la lecture linéaire des soties fait surgir de nombreuses questions que seul l'effort herméneutique et ce que Barthes appelle une « lecture verticale<sup>200</sup> » permettront d'éclaircir quelque peu. *Paludes* et *Le Prométhée* ne sont en presque aucun endroit « lisibles » au sens où l'entend Barthes. *A posteriori*, même ce qui ne suscite pas d'incompréhension au premier abord pourra, à la relecture ou si l'élément est récurrent, interroger. Récurrence et opacité sont en effet les signaux d'un code qui appelle un lecteur décrypteur.

### **b) Une redéfinition des rapports de l'auteur à l'œuvre : abandons gidiens de l'autotélisme, de l'apriorisme et d'une vision sacrificielle de l'auteur.**

#### *L'autotélisme et l'apriorisme.*

Pilier du symbolisme, l'autotélisme est la conception d'une création n'ayant d'autre but qu'elle-même. Le « Don du poème » de Mallarmé l'illustre, où le poème est comparé à un enfant né dans la douleur, affamé, et le poète implore une mère de l'accueillir ; mais une lecture intégralement réflexive dessine la scène de l'écriture pénible du poème que nous lisons<sup>201</sup>. L'intrication des deux scènes joue sur une syllepse permanente. Elle impose au lecteur une grande attention aux sèmes et connotations de chaque mot.

Dans l'esthétique symboliste, l'autotélisme est un moyen de prouver la valeur de l'œuvre. Comme l'explique V. Michelet-Jacquod, l'autonomie de la composition et l'absence de référence au monde extérieur garantissent que cette preuve ne peut se faire que par référence à l'œuvre elle-même et sa *tenue*. Celle-ci est garantie par tous les procédés de reprise et d'« autosimilarité »<sup>202</sup>. Or, le « culte de la composition » de Gide, tel que nous l'avons exposé *supra*, rejoint la référence aux mathématiques pures et à une logique débarrassée des contingences<sup>203</sup>. Aussi, l'envie de réduire l'intrigue à rien, ou peu, poursuit le modèle du repli linguistique de la poésie symboliste. Gide, comme les symbolistes, est animé d'un rejet du contemporain qui justifie le recours au symbole.

200 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 23.

201 Nous reproduisons le poème en annexe n°2, p. 139.

202 V. Michelet Jacquod, *Le roman symboliste...*, *op. cit.*, p. 434.

203 *Ibid.*, p. 401-403.

Motivé par une forme plus ou moins ténue d'ésotérisme, l'autotélisme va de pair avec une vision « aprioriste » de l'œuvre, c'est-à-dire d'une

œuvre idéale, inaccessible, suffisante à elle-même, [qui] s'impose à un créateur capable d'en accueillir la révélation. Sacrée, elle semble impliquer par sa nature même le sacrifice de l'artiste, pierre angulaire de l'éthique propre aux écrivains de la période symboliste<sup>204</sup>.

L'œuvre donc serait d'abord, l'artiste ensuite. Cette sacralisation de l'art, issue de l'idéalisme, ne fait pas consensus chez les symbolistes ; elle est l'objet d'une parodie dans les *soties* de Gide qui n'y a probablement jamais souscrit totalement. Plus tard, y revenant, il dira : « Il est bien difficile de considérer l'œuvre d'art autrement que comme un aboutissement<sup>205</sup>. »

L'autotélisme est parodié dans *Le Prométhée*. Ainsi, le lieu de rencontre des personnages, espace métaphorique désignant métatextuellement l'œuvre, est un restaurant, vision bien terrestre<sup>206</sup>. Autre exemple, plus hermétique : le discours de Prométhée aboutit à une double-conclusion à la circularité indémêlable. Cette circularité porte sur les rapports entre symbole et signifié. La double-conclusion s'énonce ainsi : que notre raison d'être (propre à chacun) serait notre aigle (donc ce qui individuellement nous « dévore » : ici Prométhée explicite le sens du symbole qu'est l'aigle) ; que l'aigle (indéterminé quant à sa signification) serait notre raison d'être (nous ne vivons que pour notre aigle)<sup>207</sup>. Les pirouettes de l'aigle sur lui-même pendant ce même discours rejoignent cette circularité, vouée à distraire son public et à l'impressionner. La parole de Prométhée, l'obscurité de son raisonnement sont donc dévalorisées comme des effets de discours sensationnels.

L'ambition dévorante de la complétude est dévoyée, puisqu'elle aboutit à l'interchangeabilité des auteurs symbolistes dans *Paludes*, eux qui sont marqués par l'uniformité de leur pensée. Le chemin qui mène à cette parodie est le suivant : si l'œuvre doit être autotélique, elle ne peut parler que d'elle-même. Mais faute d'intégrer à sa matière des éléments extérieurs, on en vient à se répéter indéfiniment. C'est ainsi que les papiers du narrateur et celui du littéraire Martin, qu'ils écrivent séparément et donc supposément spontanément, ne diffèrent que de quelques mots et, quoique contraires, produisent la même logique circulaire :

Sur ma feuille on lisait :  
*Être aveugle pour se croire heureux. Croire qu'on y voit clair pour ne pas  
chercher à y voir puisque :*  
*L'on ne peut se voir que malheureux.*

204 J.-M. Wittmann, *op. cit.*, p. 74.

205 « Chroniques de *L'Ermitage 1* », in : André Gide, *Essais critiques*, éd. Pierre Masson, Paris, Gallimard, 1999, p. 131.

206 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 15 : « C'est très bien arrangé, ici, le restaurant » renvoie à l'équilibre des relations entre le Titan, l'angoissé Damoclès et l'opportuniste Coclès.

207 *Ibid.*, p. 69-71.

Sur sa feuille on lisait :  
Être heureux de sa cécité. Croire qu'on y voit clair pour ne pas chercher à y  
voir puisque :  
L'on ne peut être que malheureux de se voir<sup>208</sup>.

La similitude dénonce l'effet d'école et le dévoiement de l'esthétique de Mallarmé en des paroles, sinon complètement creuses, du moins illustrant la pétition de principes<sup>209</sup>. Le projet mallarméen qui justifiait la concentration poétique et la forme autotélique était pourtant marqué par le sceau d'une communauté humaine et d'une vérité universelle :

La poésie consistant à créer, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les joyaux de l'homme : là, il y a symbole, il y a création<sup>210</sup>.

Le symbole concentrerait donc des « parties de l'âme » humaine, l'article défini suggérant son universalité. Il est cocasse que Mallarmé utilise des métaphores de la lumière en regard de l'habituelle caractérisation de sa poésie comme obscure. *Paludes* dénonce avec son personnel de littérateurs au langage similaire (la « langue symboliste ») et aux conclusions divergentes l'impossibilité de parvenir à un projet poétique commun.

Dans *Paludes*, la prime importance des symboles circulaires doit s'expliquer par la critique de l'école symboliste ; car les cercles vicieux touchent tous les participants : Hubert qui est associé par deux fois au « manège »<sup>211</sup> ; Angèle associée à son ventilateur, etc. À l'échelle de la sotie, le cycle se vérifie par la stricte répétition de la même phrase à l'ouverture et à la fermeture de l'œuvre, avec la même structure syntaxique, à l'exception de quelques noms :

À six heures entra mon grand ami Hubert ; il revenait du manège. Il dit :  
"Tiens ! Tu travailles ?" Je répondis : "J'écris *Paludes*"<sup>212</sup>.

À six heures entra mon grand ami Gaspard ; il revenait de l'escrime. Il dit :  
"Tiens ! Tu travailles ?" Je répondis : "J'écris *Polders*"<sup>213</sup>.

Cette fermeture parodique qui thématise l'autotélisme et la finalité immanente du texte littéraire est, comme le rappelle J.-P. Bertrand, un procédé commun dans les romans symbolistes et décadents qui représentent par des procédés de clôtures un « espace de la retraite », hors du temps et de l'histoire<sup>214</sup>. C'est pourquoi *Paludes* emprunte les armes de sa critique anti-symboliste au symbolisme lui-même : c'est une œuvre auto-critique<sup>215</sup>. Ainsi, *Paludes* représenterait selon V. Michelet-Jacquod l'affranchissement intellectuel mais non

208 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 69.

209 Deux prémisses différents (« L'on ne peut se voir que malheureux » ; « L'on ne peut être malheureux que de se voir ») aboutissent ici à une même conclusion : on ne cherche pas à y voir.

210 Réponse à l'enquête de Jules Huret, 14 mars 1891, *op. cit.*

211 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 15 et p. 62.

212 *Ibid.*, p. 15.

213 *Ibid.*, p. 144.

214 J.-P. Bertrand, « *Paludes* □ traité de la contingence », *op. cit.*, p. 132.

215 V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 377, note n°4.

pas encore esthétique du symbolisme<sup>216</sup>. En acte, c'est bien ce qui se passe ; mais la question des limites difficilement posées entre premier et second degré de l'écriture gidienne doit nuancer cette conclusion.

Ce qu'on peut affirmer avec certitude, c'est que Gide ne jette pas la recherche d'une complétude (considérée comme marque de perfection « classique ») avec l'eau du bain qu'est l'autotélisme. Il dit en effet plus tard qu'il aimerait « pouvoir considérer l'œuvre d'un artiste comme un microcosme complet, étrange tout entier où pourtant toute la complexité de la vie se retrouve<sup>217</sup> ». L'univers cohérent, le « cosmos<sup>218</sup> » que crée Gide se mesure à une indéfectibilité du tout plutôt qu'à la réflexivité intégrale de l'œuvre et son refus des contingences et de la vie : reparlant plus tard de son œuvre, sans jamais donner la moindre explication sur *Le Prométhée*, l'auteur dira que pas le moindre mot ne devait y être modifié<sup>219</sup>. Pour dire une chose similaire, le narrateur de *Paludes* emploie une comparaison avec un œuf :

Un livre... mais un livre, Hubert, est clos, plein, lisse comme un œuf. On n'y saurait faire entrer rien, pas une épingle, que par force, et sa forme en serait brisée<sup>220</sup>.

Cette remarque d'aspect proverbial est un argument de défense devant les suggestions des amis du narrateur pour étayer « Paludes » dont ils sentent le manque de contenu. Mais ce « Paludes » n'étant pas encore écrit, on comprend que le narrateur s'illusionne d'une vision aprioriste de l'œuvre. C'est après coup, pour le Gide déserteur du symbolisme, que la tenue de l'œuvre doit se vérifier. Les soties ne sont pas des textes autotéliques. Les fins parodiques et satiriques, qui tirent leurs cibles de la réalité, suffisent déjà à le prouver. L'idéal de clôture est en définitive bel et bien un héritier de l'esthétique symboliste, mais déplacé à d'autres critères.

*Abandonner « l'oubli de soi ».*

Dans le symbolisme, un moyen de garantir l'autotélisme de l'œuvre était d'évacuer la présence de l'auteur par son sacrifice. Mallarmé le présente ainsi : « Sait-on ce que c'est qu'écrire ? [...] Qui l'accomplit, intégralement, se retranche<sup>221</sup>. » Le « Don du poème » qui représente l'écriture comme un enfantement (une délivrance, donc) douloureux, l'exemplifie<sup>222</sup>.

Nous avons montré que les clés présentes dans les soties les rendent en partie dépendantes d'un univers de référence réel. L'intégration de dimensions morales dans les œuvres les rattache aussi à la vie. Contrairement au *Traité du Narcisse* qui prône l'effacement

---

216 *Ibid.*, p. 382.

217 André Gide, *Lettres à Angèle (1898-1899)*, Paris, Mercure de France, 1900, p. 165.

218 G. Brée, *op. cit.*, p. 3.

219 *Ibid.*, p. 13.

220 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 65.

221 S. Mallarmé, « Villiers de l'Isle-Adam », in : *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1998, p. 481.

222 Cf annexe n°2, p. 139.

de l'auteur devant la force du *mythos*, l'auteur du *Prométhée* place nettement le respect de soi devant celui de l'Idée<sup>223</sup>. Ce n'était pas encore le cas pour l'auteur des *Cahiers d'André Walter* et du *Traité du Narcisse*<sup>224</sup>. Outre d'une lassitude devant l'intellectualisme et de la découverte de sa sexualité en Afrique du Nord, synonyme d'un renouveau de vie, cette résolution vient de la mise au jour d'une aporie à propos de l'effacement prétendument total de l'auteur dans son œuvre. Gide écrit en effet à Alibert :

S'il était possible d'atteindre le but proposé, toute personnalité s'effaçant devant la chose représentée, une œuvre ne différencierait d'une autre que par le sujet relaté, et l'artiste se serait enfin satisfait pour avoir assuré la durée à quelques vagues contingences – à moins que, trop désireux d'éterniser n'importe quoi, il choisisse... mais de quel droit même choisir ? Et qu'appelle-t-on « interprétation », sinon ensuite un choix encore, plus subtil et plus détaillé, qui, comme le choix du « sujet », vient toujours indiquer, sinon ma volonté, du moins ma préférence ?... [...]

Ne pensez-vous pas précisément, qu'il convient de faire de ce choix même, de cette instinctive puis volontaire préférence, l'affirmation de l'art qui n'est point dans la nature, de l'art qui n'est point naturel, l'art que l'artiste seul impose à la nature, impose difficilement<sup>225</sup> ?

Gide affirme ici que le choix du sujet révèle déjà l'artiste dans l'œuvre d'art. Du même coup, la différence individuelle de l'artiste doit s'assumer, même par écart à « la nature » ou à une supposée vérité universelle que l'œuvre serait tenue de révéler. Cette différence doit devenir la substance même de l'art.

Il est inconcevable de séparer une œuvre de la subjectivité qui l'a produite, même dans le roman le plus réaliste ou la poésie la plus symboliste qui soient. Cela ne veut pas dire pour autant que le critère de vérité du texte doive se trouver dans la vérifiabilité des faits (c'est l'alternative un peu surannée entre réalité et vérité). Umberto Eco rejoindra cette idée :

L'œuvre d'art est le fruit, chez le *créateur*, d'un processus d'organisation en vertu duquel expériences personnelles, faits, valeurs, significations s'incorporent à un matériau pour ne plus faire qu'un avec lui, *s'assimiler* à lui<sup>226</sup>.

Il n'y a alors aucun sacrifice à consentir, selon Gide, cette absence totale étant par ailleurs qualifiée d'impossible. Dans *Le Prométhée*, un passage assez réflexif permet de mieux cerner la nouvelle position de l'auteur telle que la conçoit Gide à l'époque : le mode d'action du garçon face aux clients rejoint celui d'un auteur pour qui la question est « qu'est-ce que cette association va donner ? » :

Alors on s'assied ; (pas moi) on cause (pas moi non plus) – mais je mets en relation ; j'écoute ; je scrute, je dirige la conversation [...] je relate ; eux subissent la relation<sup>227</sup>.

Comme un médiateur, l'auteur se retire du jeu tout en donnant les impulsions aux rencontres,

223 V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 377.

224 *Ibid.*, p. 392.

225 Lettre de Gide à Alibert, 17 janvier 1914, *Correspondance*, Lyon, PUL, 1982, p. 106-7. Alibert, à cette époque, réunit des documents pour une étude sur Gide. Cité in : Pierre Lachasse, *op. cit.*, p. 94.

226 Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris, Points, 2015, p. 46.

227 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 16.

dans une forme ambiguë de présence-réticence. Gide ne fait là que mettre en scène une posture d'écrivain semi-passif – passif à un degré de moins que ne se le prétendaient les écrivains symbolistes, voués à n'exécuter que l'accouchement de la nouvelle Muse qu'est l'Idée. Le passage par les métaphores mystifiantes recouvre néanmoins une posture esthétique empiriquement différente à nos yeux : la subjectivité retrouve sa place dans les soties gidiennes, qu'on rejetait catégoriquement chez les symbolistes.

L'admiration de Gide pour Mallarmé ne sera pour autant jamais reniée. Mais elle passe d'une forme sublimée de jalousie artistique à une relation plus apaisée. Dans sa correspondance avec Valéry, en 1891, Gide commente sa conversion au symbolisme :

Je me savais symboliste, infiniment, mais comme l'entend Hegel pour l'esthétique indoue – mais aussi comme Schopenhauer et Maeterlinck en *Les Aveugles*, et je croyais ces esthéticiens d'aujourd'hui plongés dans des nimbes vagues, inconscients presque, obscurs par joie de mots aimés pour les mots mêmes etc. Depuis, tout est changé. Mallarmé surtout est en cause. Il me semble en l'aimant que je n'avais encore jamais aimé ni admiré : c'est de moi en lui une fusion éperdue. Il a fait tous les vers que j'aurais rêvé de faire<sup>228</sup>.

Par admiration, Gide ne comprend pas encore que les poèmes géniaux de Mallarmé ne sont que sa propre forme d'art ultime. Gide les considère alors comme l'idéal artistique atteint, indépassable, d'où la projection jalouse dans la production du « Maître ». C'est le dépassement affectif et intellectuel, mais pas tout à fait esthétique, de ces convictions, que révèle l'écriture des soties<sup>229</sup>.

#### *La part d'Arthur Schopenhauer.*

Schopenhauer, que Gide lit intensément en 1888-1889, a eu une influence déterminante sur l'esprit pessimiste du symbolisme, mais aussi sur le jeune homme, comme ce dernier l'écrit à Valéry : « c'est lui, je pense, qui, dans mon esprit, aura tracé le plus vaste et le plus fructueux sillon<sup>230</sup>. » *Le Monde comme volonté et comme représentation* prône l'abolition du vouloir-vivre humain, le cœur de notre être, dans la représentation : le sujet étant habituellement dominé par ce vouloir-vivre traduisant son égoïsme naturel, l'abolition de sa subjectivité pour permettre l'expérience totale du monde comme représentation permettrait d'éviter la souffrance. C'est ce que résumant les dernières phrases de l'œuvre de Schopenhauer :

Pour ceux que la Volonté anime encore, ce qui reste après la suppression totale de la Volonté, c'est effectivement le néant. Mais, à l'inverse, pour ceux qui

228 Lettre de Gide à Valéry du 26 janvier 1891. André Gide et Paul Valéry, *Correspondance*, op. cit., p. 46.

229 V. A. Gide, *Journal. I.*, op. cit., p. 188-189. En novembre 1894, Gide s'insurge : « Est-ce qu'on ne va pas bientôt nous fich' la paix avec ces critiques moqueuses sur M. Mallarmé et ces ineptes plaisanteries. [...] Si quelqu'un a mérité la vénération et l'admiration passionnée qu'heureusement quelques-uns lui donnent, c'est lui. Nous n'avons aujourd'hui pas de plus grand poète (il paraît que Rimbaud est mort). [...] Je dis ces choses volontiers car je ne crois pas avoir pour M. Mallarmé d'admiration folle et aveugle. »

230 Lettre de Gide à Valéry d'août 1891. André Gide et Paul Valéry, *Correspondance*, op. cit., p. 118.

ont converti et aboli la Volonté, c'est notre monde actuel, ce monde si réel avec ses soleils et toutes ses voies lactées, qui est le néant<sup>231</sup>.

Le monde comme représentation doit remplacer le monde comme volonté. La conséquence esthétique qu'en tire Gide est que l'écriture doit transcrire l'appréciation du réel tel qu'expérimenté par le sujet. C'est tout le style de l'auteur de « Paludes » et c'est ce que Schopenhauer indique dans ce passage :

Le but de l'art est [...] de communiquer l'Idée une fois conçue ; après être passée par l'esprit de l'artiste, où elle apparaît purifiée et isolée de tout élément étranger, elle est intelligible<sup>232</sup>.

Gide prend finalement conscience, comme expliqué *supra*, que le passage par l'artiste ne peut isoler l'idée « de tout élément » étranger, car l'artiste déposera nécessairement sa marque ; et même, devra la déposer. Cela se justifie aussi par l'expérimentation du réel dans la renaissance que représente le voyage, qui crée un « besoin impérieux chez lui, d'insuffler à l'œuvre une dimension existentielle pour ne jamais la laisser s'enliser sur le terrain des abstractions ou du jeu purement esthétique<sup>233</sup>. » Gide passe vers la fin du siècle, dans sa morale de l'action, sous l'influence du nietzschéisme, dépassement logique du rejet du vouloir-vivre schopenhaurien.

Avec les soties, Gide quitte l'art symboliste aux ambitions métaphysiques pour se rapprocher des individus ; sans retrouver pour autant le modèle naturaliste. La représentation subjective reprend en effet le pas sur l'objectivité qui est la caution de valeur des symbolistes comme des naturalistes.

### 3. Le mythe, le symbole et la parabole : l'analogie dans les soties favorise-t-elle ou non l'herméneutique ?

L'accueil des deux premières soties est pour le moins mitigé ; elles n'atteignent d'ailleurs pas réellement le grand public. La critique contemporaine souligne unanimement leur complexité. Certains y jettent l'anathème : Charles Maurras, par exemple, dénonce l'impossibilité d'approcher les textes antérieurs au *Prométhée* (*Paludes* inclus, donc) en raison de leurs destinataires réels, un groupe restreint de littérateurs<sup>234</sup>. D'autres apprécient le refus gidien de conclure, comme Léon Blum qui interprète la concomitance des alternatives dans

---

231 Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. Auguste Burdeau, éd. Richard Roos, Paris, France, Presses universitaires de France, 2003, p. 516.

232 *Ibid.*, p. 304.

233 Valérie Michelet-Jacquod, *Ibid.*, p. 378.

234 Ou pour le dire dans ses termes : « M. André Gide ne s'est fait entendre ni ne s'est fait comprendre au-delà d'un cercle des esprits de sa race. » Charles Maurras, *La Revue encyclopédique*, n° 321, 28 octobre 1899, p. 917-918. Cité in : « Le dossier de presse du *Prométhée mal enchaîné* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°49, janvier 1981, p. 62.

*Le Prométhée* comme une expression sincère des hésitations de Gide<sup>235</sup>. *Paludes*, moins abstrait, est tout de même décrit comme difficile. Là aussi le goût diverge entre appréciation d'un type de plaisir que Gide chercherait à produire<sup>236</sup>, et dénonciation d'une « malice d'écriture » et de « caprices déroutants »<sup>237</sup>. Se positionner face à la complexité des textes est une question de goût personnel et d'époque. Il ne s'agit évidemment pas pour nous de trancher, mais de voir comment les procédés macro-structuraux d'analogie, précisément, favorisent l'interprétation ou la contrent. Les dossiers de presse révèlent un consensus sur un point : l'herméneutique est nécessaire pour que *Paludes* et *Le Prométhée* ne restent pas des histoires impénétrables aux symboles nombreux et obscurs. Les deux soties présentent des procédés d'invitation à l'herméneutique. Ils tiennent souvent à l'absence de moralité, de conclusion, ou d'un *non sequitur* apparent qui poussent le lecteur à déterrer le sens des signes présents. Comme l'explique Todorov, c'est le principe de pertinence qui pousse l'interlocuteur/lecteur à tenter d'en déceler une si elle n'apparaît pas d'emblée<sup>238</sup>. C'est là aussi ce qui a motivé une tendance critique psychanalytique, qui a vu dans les soties le lieu privilégié de l'expression de l'inconscient de Gide, puisque le choix (conscient ou non) des symboles peut informer sur celui-ci<sup>239</sup>. La critique psychanalytique n'est qu'une méthode d'herméneutique, néanmoins. Plus généralement, cette dernière consiste à « faire parler le texte », car comme le dit Todorov, « tout acte de compréhension est l'inversion d'un acte de parole<sup>240</sup>. » C'est aussi ce qu'indique l'étymologie du mot : *herméneuien* signifie d'abord « parler », s'« exprimer ».

235 Léon Blum, *La Revue Blanche*, t. XX, n° 150, 1<sup>er</sup> septembre 1899, p. 77-80. Cité *ibid.*, p. 66.

236 V. le dossier de presse monté par J.-P. Bertrand, *Paludes d'André Gide*, *op. cit.*, p. 145-162. On se réfère à la critique d'Henry Gauthier-Villars dans *Le Monde artiste* de 1895 : « Mots doux et flous, pensées joliment pauvres et menues, obscures, mais humblement obscures, et donneuses d'une sensation qui est bien celle que M. André Gide a bien voulu procurer. »

237 *Ibid.* Critique de Valéry Larbaud dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 94, 1<sup>er</sup> juillet 1921, p. 93-96.

238 Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 26.

239 Comme dit en introduction, c'est Béatrix Beck qui s'est lancée dans une telle lecture de *Paludes*, avec évidemment, des découvertes principalement concentrées autour de la sexualité et du désir. V. « Une signification cryptique de *Paludes* », *op. cit.* Aux dates de l'écriture des soties, Gide n'a pas encore lu Freud. Il en aurait entendu parler auparavant, autour de 1920, sans que la critique ait pu établir avec certitude par qui (les hypothèses avancées par David Steel : Breton, Bourget, des intellectuels anglais de Bloomsbury ou Thibaudet). Gide ne lit Freud à proprement parler qu'en 1921 dans une traduction des *Cinq leçons sur la psychanalyse* parue dans *La Revue de Genève*. Cela lui fera dire, dans une formule célèbre dans laquelle on devine un soupçon de jalousie et une relation (unilatérale) de rivalité : « Freud. Le freudisme... Depuis six ans, quinze ans, j'en fais sans le savoir » (journal du 4 février 1922). C'est que Gide, comme le souligne David Steel, a toujours eu un intérêt particulier pour la psychologie et les cas pathologiques, pour la sexualité infantile et la répression morale qu'impose le cadre familial (des réalités qu'il a expérimentées à plein). Regrettant de n'avoir pas pu le formuler avec autant de netteté que le clinicien viennois, Gide considère qu'il a tout de même exploré avant lui, notamment dans *L'Immoraliste* et *La Porte étroite*, le terrain des pulsions sexuelles infantiles et celui de ce que Freud nommera « sublimation » (journal de 1924). Donc, on peut établir avec certitude, que fin XIX<sup>e</sup> siècle, quand Gide parle d'« inconscient », comme dans la préface de *Paludes*, l'expression ne désigne pas la part de la psyché qu'a théorisée Freud ; elle désigne ce que l'auteur a inclus dans son texte sans le savoir. Pour la relation de Gide à Freud et à la psychanalyse, v. David Steel, « Gide et Freud », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 77<sup>e</sup> année, n°1, jan. -fév. 1977), p. 48-74.

240 Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, *op. cit.*, p. 18-19.

## ⇒ Le modèle de lecture de Gide.

Interroger la pratique de la lecture de l'auteur peut aider à comprendre la difficulté des textes et leur justification ; puisqu'il a été si critique de la manière dont il a été lu, et n'a cessé de demander qu'on le considérât par-dessus tout du point de vue esthétique. On comprendra mieux quel chemin suivait sa propre appréhension des textes. Le journal établit que Gide fait passer sa propre pratique de lecture sur le plan de son écriture :

Je lis comme je voudrais qu'on me lise ; c'est-à-dire : très lentement. Pour moi, lire un livre, c'est m'absenter quinze jours durant avec l'auteur<sup>241</sup>.

En effet la tentative d'induire chez son propre lecteur une telle lecture doit supposément passer par une adaptation de l'écriture, avec la recherche de la précision, de l'obscurité première et le refus de délivrer trop vite (ou délivrer du tout) le sens de l'écrit.

Dans la diversité des pratiques gidiennes, Thomas Cazentre a décelé trois constantes : la « lecture de référence » qui consiste à relire fréquemment et lentement ses « classiques » ; la « lecture de découverte » animée par le désir de nouveauté ; la « lecture mondaine » imposée par la sociabilité littéraire de l'auteur<sup>242</sup>. C'est la première pratique qui nous intéresse. « Intensive », elle repose sur attitude intellectuelle de mise en suspension de la compréhension, sans interprétation ni jugement de valeur. Elle n'a pour but que de « demeurer dans le texte aussi longtemps que possible »<sup>243</sup>. Gide n'en use que pour quelques textes seulement, un corpus choisi pour sa capacité à se renouveler sous les yeux du lecteur : chaque lecture passera « à côté de quelque chose » que la prochaine pourra trouver<sup>244</sup>. Gide décrit l'effet de ces lectures comme un « ravissement » permis par une fusion d'instinct avec le texte, dans un vocabulaire souvent mystique<sup>245</sup>. La considération attentive de la lettre et des images prévaut sur le sens ; d'ailleurs cette lente lecture s'applique difficilement aux romans d'après T. Cazentre. Cette lecture *intensive* (du latin *intendere* : « tendre vers l'intérieur » : vers la conscience du lecteur) est une appropriation mémorielle du texte, et permet sa méditation<sup>246</sup>.

De façon surprenante, la méditation que suscitent en Gide les textes de Montaigne, des moralistes classiques ou de Dante, n'est pas une interprétation : elle consiste à laisser résonner les mots avec l'expérience personnelle et voir la possibilité de généraliser les propositions (le texte moraliste, jonction de philosophie et de littérature, s'y prête particulièrement bien par

241 A. Gide, février 1902, *Journal. I., op. cit.*, p. 349.

242 Thomas Cazentre, *Gide lecteur : la littérature au miroir de la lecture*, Paris, Éd. Kimé, 2003, p. 22-109.

243 *Ibid.*, p. 41.

244 Le pari de produire une œuvre aux mêmes caractéristiques semble réussi, à lire Henri Ghéon, dans un texte écrit en 1897, et reproduit dans le *Bulletin des Amis d'André Gide* n°28, octobre 1975, p. 26 : « Ce livre est rempli de choses que l'on découvre neuves à chaque lecture et d'autres que l'on découvrira demain ».

245 *Ibid.*, p. 44.

246 *Ibid.*, p. 45.

son caractère aphoristique et proverbial) plutôt qu'à déterrer les intentions de l'auteur. Le narrateur de *Paludes* se fait le défenseur d'une telle conception du texte, ce qui lui vaut d'être raillé par ses collègues :

- [...] La généralisation, c'est au lecteur, au critique de la faire.
- Monsieur, dit-il, vous facilitez singulièrement votre tâche.
- Et sinon je supprime la vôtre<sup>247</sup>.

Partage des tâches qui est une manière pour le lecteur de rendre son dû au travail de l'auteur. Dans « Un esprit non prévenu », Gide décrit son mépris pour la lecture rapide et son « gaspillage » dans des métaphores de la consommation empruntées à Rabelais<sup>248</sup>.

Ce qui caractérisera notre époque, ne serait-ce pas le gaspillage ? J'admire non point tant la consommation effroyable de systèmes, de morales, de principes et de poétiques ; ce que j'admire c'est que tout cela soit si mal consommé ; que l'on jette à la boîte à ordures l'os à moelle après qu'on a quelque peu grignoté la chair tout autour<sup>249</sup>.

La métaphore de la chair et de la moelle n'est pas anodine : elle dit que le lecteur se contente souvent d'apprécier (de lire) superficiellement, de n'aborder que ce qui lui est facilement atteignable. L'os, barrière physique qu'il faut briser avec effort, dissimule la partie la plus nourrissante ; comme l'hermétisme premier des soties force la méditation pour en tirer quelque chose. Ce qu'on peut dire, c'est que sous la drôlerie du *Prométhée* et *Paludes*, la matière est densément concentrée. Gide s'efforce de laisser à son lecteur le moins de substance au plaisir superficiel, pour l'engager à une lecture plus attentive, « pénétrante », dans ses termes. La morale de lecture de Gide est exigeante, et faute de pouvoir être directif sur la manière dont il sera lu, l'auteur prend soin de dissimuler ce qu'il juge le plus profitable sous des dehors complexes, ce que certains critiques ont nommé des « caprices ».

### 🔗 Étude de l'usage de quelques symboles, mythes et paraboles.

Le refus d'exprimer directement rassemble ces trois procédés qui laissent parler images et récits allégoriques. Faute d'en pouvoir analyser la totalité, on s'intéresse ici aux subversions formelles et thématiques de Gide à l'égard des modèles littéraires hérités : parabole biblique, mythe littéraire, symboles dans le cadre du symbolisme.

*Les paraboles.*

Elles sont omniprésentes dans les soties<sup>250</sup>. A. Goulet rapporte le goût de l'auteur pour

---

247 A. Gide, *P.*, op. cit., p. 78.

248 L'os à moelle est en effet une des métaphores pour désigner l'œuvre dans le prologue de *Gargantua*.

249 A. Gide, « Un esprit non prévenu », in : *Gide et le mythe grec*, éd. Patrick Pollard, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 207. *Admirer* est bien sûr à comprendre ironiquement ou dans son sens étymologique de « se demander avec étonnement ».

250 Les critères de reconnaissance que nous appliquons pour les déceler sont les suivants : la parole doit être déléguée aux personnages (récit enchâssé) ; l'histoire doit être courte ; son fonctionnement symbolique doit être distinguable facilement ; la moralité ne doit pas être facilement compréhensible.

les paraboles et apologues à son éducation protestante. Elles n'auraient pas de valeur poétique ou décorative particulière aux yeux de l'auteur : Gide les choisirait

pour [leur] puissance évocatoire et comme source de réflexion et de raisonnement par analogie, et donc comme une forme d'enseignement qui ne soit pas didactique. L'image se fait sens, incite le lecteur à la réflexion, travaille en lui, suggère sans rien imposer, de sorte qu'elle constitue un outil pédagogique remarquable<sup>251</sup>.

Cette description est appuyée par les paroles du Miglionnaire qui s'apprête à narrer sa propre histoire, la parabole principale du *Prométhée*. Il impose ses conditions d'écoute au garçon et au Titan avant de raconter l'histoire de l'enveloppe : « Laissez-moi vous narrer ma plus récente expérience. Vous m'aidez à l'observer. Écoutez-moi d'abord, vous comprendrez ensuite<sup>252</sup>. » Cette manière métatextuelle d'inciter à retarder l'interprétation et à la collaboration récitant-auditeur (« vous m'aidez ») décrit « le bon usage » de la parabole gidienne, la modalité jussive étant ici dominante. Contrairement aux Évangiles où le locuteur choisit la parabole pour illustrer un message moral ou religieux, Gide attend qu'on lui propose des explications. Ce sont donc des paraboles non illustratives, ou illustrative de ce que le lecteur voudra bien voir. On en prend deux exemples, tirés respectivement de *Paludes* et du *Prométhée*.

La première page du « JOURNAL DE TITYRE OU PALUDES » est une description de la vue de la fenêtre du narrateur. Elle plante le décor, mais l'abondance du lexique végétal signale le modèle des paraboles bibliques, tout comme les éléments de clair-obscur, qui indiquent un partage entre bien et mal. Enfin, ce qui donne un aspect didactique est l'insistance sur les relations de cause à conséquence, qui sont normalement des éléments étrangers aux descriptions se contentant en général de transcrire un état de fait. On décèle l'absence d'action du narrateur devant le réel – réel qui prend le pas sur sa vie sous forme d'une végétation intrusive :

*Le jardin, naguère, était planté de passeroles et d'ancolies, mais mon incurie a laissé les plantes croître à l'aventure ; à cause de l'étang voisin, les joncs et les mousses ont tout envahi ; les sentiers ont disparu sous l'herbe ; il ne reste plus, où je puisse marcher, que la grande allée qui mène de ma chambre à la plaine [...]. Au soir, les bêtes du bois la traversent pour aller boire l'eau de l'étang ; à cause du crépuscule, je ne distingue que des formes grises, et comme ensuite la nuit est close, je ne les vois jamais remonter<sup>253</sup>.*

Le jardin (ou le champ) est un symbole fréquent pour désigner la vie d'un homme, ou la Terre sous le regard de la divinité qui en est en charge. La parabole du bon grain et de l'ivraie en est l'exemple le plus connu. Ici, la négligence de Tityre est caractérisée péjorativement par le personnage qui semble en souffrir (« il ne reste plus », *ubi sunt* des plantes « naguère »

---

251 A. Goulet, « Du recours de Gide aux images », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°199-200, p. 121.

252 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 83.

253 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 20.

présentes...). Paradoxe, le but de « Paludes » est pourtant de montrer Tityre heureux dans son marais. L'autre point difficilement interprétable de cette parabole est l'évocation semi-merveilleuse des « bêtes » du bois, montrées comme des fantômes que la nuit fait disparaître. Ce passage fait échos aux autres extraits de « Paludes » donnés dans la sotie ; ensemble, ils forment un réseau de paraboles qu'on sera tentés de rapprocher pour les éclaircir par raccroc.

Tityre est le héros d'une autre parabole, mais dans *Le Prométhée* cette fois. L'« Histoire de Tityre », forme de genèse prenant le personnage virgilien comme premier être pensant<sup>254</sup>, est racontée par Prométhée à l'enterrement de Damoclès<sup>255</sup>. Tout prend place autour d'une graine dont le symbole est, exceptionnellement, explicite, ne laissant pas place au doute : « et cette graine était l'Idée<sup>256</sup> ». Encore l'I majuscule essentialisant cette idée sans contenu reste un point d'interrogation. La graine devient un chêne qui donne du confort à Tityre, mais il faut l'entretenir, et cet entretien justifie la fondation d'une société entière et organisée dont Tityre est le chef. Ce dernier finira par délaisser son chêne (jeu de mots probable avec *chaînes*) et aller boire un « bock » avec Angèle sur le « boulevard menant de la Madeleine à l'Opéra », sur lequel Mœlibée passe en jouant du pipeau, se rendant à Rome. Le passage du régime mythique (genèse) au contemporain (un café dans Paris) est aussi brutal que la descente de Prométhée du Caucase. L'introduction immotivée d'un personnage que les non-lecteurs de *Paludes* ne reconnaîtront pas (Angèle) laisse perplexe. Cette parabole aux accents marxistes ne trouve pas de conclusion, les signes restent muets<sup>257</sup>. On parle par exemple de deux chambres, que Tityre fait construire, et qui ont la même porte :

mais à cause de l'entrée commune qui donnait le même air aux deux pièces, les deux cheminées ne pouvaient tirer ensemble, et [...] quand on faisait du feu dans l'une, on faisait de la fumée dans l'autre<sup>258</sup>.

L'image n'est jamais explicitée, mais la gratuité apparente de l'anecdote demande l'interprétation<sup>259</sup>. Puisque c'est Prométhée qui raconte, on est tenté de lire l'histoire de Tityre comme une parabole de la vie du Titan. Encore les différents éléments qui assimilent Prométhée à Tityre (notamment, la libération finale et l'arrivée sur le fameux boulevard parisien) ne sont que marginaux dans la parabole. Quelle société Prométhée a-t-il fondé dans la sotie ? Il n'a pas eu de pouvoir et n'a fait que subir son aigle. Toute la partie d'apparence

---

254 Une genèse tityréenne est racontée de même dans « Paludes », v. A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 16-17.

255 A. Gide, *PME.*, *op. cit.*, p. 104-117.

256 *Ibid.*, p. 104.

257 L'idée d'une parabole marxiste n'est qu'une interprétation possible, encore une fois. Gide n'embrasse le communisme qu'au début des années trente, mais le modèle de société qu'incarne la parabole nous semble opposer clairement la masse laborieuse à la minorité détentrice du pouvoir économique ; et l'histoire du chêne une histoire de la création du capitalisme libéral.

258 *Ibid.*, p. 108-109.

259 On pourrait ainsi y voir une métaphore politique de l'impossibilité de ménager les différentes classes sociales ; ou une représentation de la logique spatiale des villes françaises fin XIX<sup>e</sup> siècle, les usines étant construites à l'Est pour éviter que l'Ouest embourgeoisé ne reçoive les fumées.

politique de son propos ne se justifie donc pas. Mais par les désagréments progressifs qui naissent de la croissance de la graine (donc de l'Idée) et de son entretien, s'esquisse une logique similaire aux jeux de curseurs qui régissent les relations entre Prométhée et son aigle autour de la nourriture. L'aigle et la graine seraient donc l'idée ; idée si obsessionnelle qu'elle rend la conscience auto-destructrice. Le modèle du pouvoir politique ne serait-il qu'un autre *exemplum* de la morale de la sottise, l'injonction à se libérer des responsabilités que l'on a soi-même créées par entêtement ? La parabole gidiennne se veut disponible : elle esquisse des cases que le lecteur doit remplir.

Sa valeur potentiellement didactique ou morale est discréditée dans les énoncés métatextuels, qui confèrent tous à l'épanorthose : ironiquement, Gide à travers ses narrateurs invite sans cesse à ne pas interpréter. Le terme métalinguistique pour inviter à l'interprétation dans *Le Prométhée* est « anecdote », elle qui a pourtant en conversation valeur de légèreté, vaut par son piquant. Autre auto-dévaluation ironique du texte : une des différences entre l'anecdote et le récit symbolique (fable, allégorie, parabole) est la caution de vérité (l'auteur n'a « rien inventé ») : l'intrigue de l'anecdote est un événement contingent ; la parabole est du côté de la nécessité, comme dans l'Évangile où elle illustre un propos religieux<sup>260</sup>. Dans les sottises, la parabole noircit un tableau que les narrateurs prétendent effacer. Par ce pseudo-effacement même, comme devant un lapsus corrigé immédiatement, le lecteur est tenté d'avoir recours à l'herméneutique.

### *Les mythes.*

Certains propos de P. Genova sur le mythe réinvesti par Gide sont surprenants au regard de ce que constate le lecteur. D'après elle, Gide voudrait « ramener à la surface du récit [mythique] sa signification enfouie<sup>261</sup> ». Le difficile à comprendre serait donc du côté du mythe, Gide « expliquerait. » C'est oublier que, selon l'avis consensuel des mythologues et ethnologues, le mythe ethno-religieux a une fonction explicative des phénomènes naturels et que leur « signification enfouie » est un postulat sans fondement scientifique. Gide lit en 1892 Janet et Séailles, Max Müller et Renan. Pour eux la mythologie est le lieu où se fabrique le langage puisque « les mots de la fable expriment de manière imagée les phénomènes naturels » puis les mots prennent une signification allégorique<sup>262</sup>. Il n'y a qu'à penser à la course en char d'Hélios autour de la voûte céleste, trajectoire du Soleil. Devenu littéraire, le mythe « n'explique » plus rien pour le profit de la connaissances de l'univers ; aux yeux de

---

260 Le propos est souvent eschatologique d'ailleurs, et quel événement est plus nécessaire que l'Apocalypse ?

261 P. A. Genova, *Gide dans le labyrinthe...*, *op. cit.*, p. 19.

262 V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 408.

Gide, il en dit bien plus sur l'homme et c'est cette valeur qu'il désire investiguer.

Tous les mythes grecs perdent presque leur intérêt si on en fait des choses accidentelles et involontaires, et prennent brusquement une signification extraordinaire lorsqu'on en fait des actes conscients et délibérés<sup>263</sup>.

Le mythe est retravaillé par Gide, et n'a donc vocation à expliquer quoique ce soit : Gide cherche à revenir à la source mythique, et en retirer la transcendance (divinité, fatalité). C'était aussi l'approche de Mallarmé : il s'agissait de réduire le *mythos* au *logos* et ramener la poésie à l'immanence du langage humain. Le mythe est populaire chez les symbolistes pour sa capacité à évoquer l'ailleurs dans un siècle positiviste et déjà sécularisé<sup>264</sup>. Chez Gide le travail est différent, puisqu'il s'agit d'exploiter l'intrigue du mythe dans le cadre d'une société d'hommes dotés du libre-arbitre : le mythe se prête alors à une réécriture morale. Contrairement à ce que peut en dire P. Pollard, Gide n'étudie pas par là la « pensée grecque<sup>265</sup> », même évacuée de sa superstition. Il cherche bien plutôt à mettre en scène des idées qu'il n'arrive pas à démêler et qu'il met en concomitance. L'exemple le plus notable est l'assimilation de la dette de Damoclès à l'épée suspendue au-dessus de sa tête chez Cicéron. Cette assimilation ne s'opère dans la tête du lecteur que par le nom du personnage et ses angoisses. Les deux événements le tuent à petit feu. Mais la dette est un devoir dont la possibilité de réalisation se dérobe à jamais (car le créancier ne se fait pas connaître) ; alors que l'épée menace par l'imminence toujours renouvelée de sa chute. Damoclès subit une angoisse égale, dans la sottie, mais par une cause inverse. De même, Prométhée se libère facilement de ses chaînes, mais il retournera volontiers près de son aigle, par un désir paradoxal de douleur (masochiste ?) et une sorte de syndrome de Stockholm.

De façon moins ouverte, *Paludes* exacerbe le mythe de Narcisse. Il le fait sous une forme déflationniste, qui retire la beauté associée au personnage et dépoétise le mythe. Dans *Le Traité du Narcisse*, Gide développe une vision schopenhauerienne des rapports entre le monde et l'artiste.

Support de tout ce qui existe [...] Narcisse, sujet par excellence, devient l'instrument par lequel le monde s'informe et se crée, le miroir géant du spectacle qui existe parce qu'il est là<sup>266</sup>.

L'artiste est le lieu de la création du monde, d'où le fait que dans le *Traité* on enchaîne sur une Genèse. Dans des postures similairement contemplatives, le narrateur est représenté non devant une eau cristalline mais une faune et une flore épaisse. D'ailleurs, le fleuve (interprété comme le mouvement du temps dans la vision symboliste de Narcisse) devient un bassin :

---

263 Éric Marty, André Gide et Jean Amrouche, *André Gide, qui êtes-vous?: avec les entretiens André Gide-Jean Amrouche*, Lyon, la Manufacture, 1987, p. 311.

264 Jean-Nicolas Illouz, *Le symbolisme*, Paris, Librairie générale française, 2004, p. 85-88.

265 P. Pollard, *Gide et le mythe grec, op. cit.*, p. 21.

266 V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 411.

autre avatar de l'eau stagnante.

Près des bassins, je m'assieds. [...] Il y pousse des 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 envie d'écrire *Paludes* ; le sentiment d'une inutile contemplation<sup>267</sup>.

Le mythe est à peine reconnaissable ; Narcisse se signale surtout par la récurrence de telles scènes contemplatives. Elles débouchent systématiquement sur l'écriture, par le narrateur, de morceaux de bravoure symbolistes à l'écriture contournée, présentant des paysages-états d'âme parodiant également ceux du *Voyage d'Urien*. La vérité morale et psychologique du narcissisme se déshabille de ses beaux atours dans *Paludes*, où cet excessif intérêt pour soi se traduit par la mauvaise foi, l'auto-aveuglement, la « pose » en société, la fausse modestie, le manque d'empathie. L'usage du mythe de Narcisse est dissimulé, biaisé, mais bien présent : outre la psychologie du narrateur, on en veut pour preuve l'importance de Narcisse dans la poésie symboliste (Gide, Valéry, Mallarmé s'y frottent).

La réécriture gidienne prend partout l'envers du mythe original, ce qui a pour effet de déplacer les enjeux, de remettre à zéro les interprétations (trop) consensuelles dans la littérature. Gide se refuse à la glose des mythes qui a eu cours dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. La démarche relève autant du plaisir du détournement que d'une didactique subtile.

### *Les symboles.*

D'après Milan Kundera, la complexité de l'existence exige en littérature une condensation en symboles<sup>268</sup>. Le problème, pour le lecteur des soties, est que ce mécanisme synthétique n'est pas aisément ré-analysable. Le choix du symbole en dit peu sur l'intention initiale de l'auteur, et les gloses et autres mises en relations des éléments symboliques, qui les assortissent d'attributs qui devraient les éclaircir, ne le font pas forcément. Surtout, les symboles utilisés par Gide sont déjà porteurs d'un sens concaténé par les pratiques littéraires et les interprétations mythiques antérieures. Leur usage ne peut se départir de l'interprétation spontanée, car par le biais de confirmation, le lecteur aura tendance à ramener le symbole aux significations qu'il a apprises. Le symbole tend naturellement vers l'univocité.

Gide tente de contrer ce mécanisme en créant des signes de symboles. Un exemple : selon V. Michelet-Jacquod, le cristal symboliste est évoqué par les cristaux de sel aveuglants de blancheur dans *Paludes*<sup>269</sup> : « réclamant le brouillard et des lunettes pour être vues, signalant l'aberration du projet d'un roman absolu<sup>270</sup>. » Le déplacement du symbole l'assortit

267 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 44.

268 M. Kundera, *op. cit.*, p. 90.

269 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 23.

270 V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 435.

de significations nouvelles et montrent ce que dissimulait le symbole original : la transparence du cristal est aveuglante, on finit par ne plus pouvoir y voir (donc lire).

Autre jeu de gigogne, dans *Le Prométhée*, l'aigle, « personnage » ou du moins force agissante du mythe, est interprété comme un symbole par le Titan. Ce dernier cherche en effet à gloser les raisons de la présence de l'oiseau (notamment pendant son discours). Mais si l'aigle n'est qu'un symbole, pourquoi Prométhée se donne-t-il à lui dans la dévotion et le supplice, sinon dans le seul but de le rendre beau ? L'absurdité d'un tel sacrifice à l'abstraction est dénoncée implicitement ; et semble viser les attitudes des écrivains symbolistes les plus mystiques.

Même à l'époque de l'écriture du *Voyage d'Urien*, le symbolisme gidien relevait de l'expression de soi et d'une forme sensible : l'émotion est traduite en une image, non pas l'Idée.

Mon émotion [...] a besoin des mots et cherche à se mettre intimement bien avec eux [...]. J'aime les mots [...] comme des confidents dociles [...]. Cette émotion, [...] je l'ai mise en des paysages [...]. Il me semble encore juste qu'une émotion que donne un paysage puisse se resservir de lui — *comme d'un mot* — et s'y reverser tout entière, puisqu'elle en fut à l'origine enveloppée.

Émotion, paysage ne seront plus dès lors liés par rapport de cause à effet, mais bien par cette connexion indéfinissable, [...] par cette association du mot et de l'idée [...]. Une émotion naît. [...] L'*être* chez elle [...] est le besoin même de manifester. [...] *Le manifeste vaut l'émotion, intégralement.* [...] Qui dit *émotion* dira donc *paysage* [...] <sup>271</sup>.

Procédé du paysage-état d'âme somme toute peu original. Le problème d'interprétation qui se pose au lecteur, c'est que le symbole n'est pas traduisible avec certitude en langage ; et que les émotions dont parle Gide sont des perceptions confuses qui se laissent difficilement gloser<sup>272</sup>. Le symbole est donc, quoiqu'il en dise, un remède partiel et obligé pour les exprimer.

Dans *Le Prométhée*, peut-être qu'une prise de conscience de cela fait refuser le traitement sérieux des symboles. Pendant le discours du Titan, le feu divin est utilisé pour allumer des « fusées », offrant à l'auditoire une « diversion pyrotechnique<sup>273</sup> ». Artificialisé, le feu n'a plus d'utilité, ne met plus l'humanité au-dessus du règne animal ; mais divertissant, il permet au locuteur d'avoir un peu de calme, et impressionne par le spectacle. À travers ces parodies, Gide réintroduit des éléments du mythe pour le plaisir de reconnaissance du lecteur, mais également pour l'empêcher d'embrasser la vision orgueilleuse de l'homme prométhéen.

<sup>271</sup> « Préface à la nouvelle édition du *Voyage d'Urien* » (1896), in *Romans et récits I*, op. cit., p. 233-234.

<sup>272</sup> V. ce passage des *Cahiers d'André Walter*, *Romans et récits I*, op. cit., p. 100-101 : « Ce qui m'empêche d'écrire, fût-ce des notes très hâtives, c'est la complexité inextricable des émotions plus encore que leur multiplicité ; – car si j'avais des choses fixes à dire, je saurais bien les formuler, mais les moindres perceptions du dehors ébranlent en moi des systèmes compliqués à l'infini des vibrations qui se répondent au physique comme dans l'âme – qui réveillent des conceptions dormantes, latentes, et dont l'écho longtemps résonne au travers des émotions nouvelles. »

<sup>273</sup> A. Gide, *PME*, op. cit., p. 78.

Comme l'écrit Jean-Jacques Thierry, « C'est pour restituer à la réalité le mythe de l'homme, [...] en réduisant son importance enflée par une illusion d'optique<sup>274</sup> ».

C'est aussi par le lexique temporel que passe la dégradation du symbole, à l'opposé d'une conception idéaliste de celui-ci. À plusieurs reprises, le lexique de l'argent et du capitalisme oriente l'interprétation des actes de Zeus, dieu souverain, qui représente également le Dieu chrétien<sup>275</sup>. Il est assimilé à un « Miglionnaire », un patron zélé ; et sa main-mise sur le monde à la direction d'une entreprise : « Je lance. Puis, une fois une affaire lancée, je la laisse, je n'y touche plus. » Le monétaire, fondamentalement humain, constitue la valeur temporelle la plus nette, mais est souvent recherché par les hommes comme la valeur par excellence, d'où la satire gidienne. Cette dernière vise aussi évidemment la religion. Ceci s'explique dans ces paroles de Zeus : « Je prête, mais c'est en jouant. Je prête, mais c'est à fonds perdus ; je prête, mais c'est avec l'air de donner<sup>276</sup>. ». Gide relativise donc l'importance de l'existence humaine comme une valeur purement pécuniaire (la mise) entre les mains de Dieu ; ces blasphèmes, il les prononce lui-même par images.

Ces usages ramènent *in fine* surtout à la lettre du texte en refusant au lecteur d'aboutir à un sens imagé certain. « Ne cherchez pas à cela trop grand sens. » constitue aussi un énoncé métatextuel paradoxal. L'herméneutique est explicitement discréditée, même si elle est rendue nécessaire par les « trous » de sens. La dévalorisation des récits dans le régime du trivial, du banal, de l'anecdotique ; la relativisation de la vérité semblent forcer une conclusion nihiliste. Au contraire, il nous semble que ces remises en question systématiques pointent vers la profondeur potentielle des signes, pour montrer un au-delà des interprétations imposées de l'extérieur.

### U) La complexité favorise paradoxalement la liberté interprétative.

Les soties et les œuvres symbolistes ont en commun de recourir davantage à l'intuition qu'à la compréhension. Chez Gide, l'allusif n'est pas uniquement le mode qui déguise une critique ou un sous-entendu précis, il permet également au lecteur de comprendre ce qu'il voudra, lui laissant la part belle. Ces traits gagnent à être mis en regard de la théorie de l'« œuvre ouverte » définie par Umberto Eco. Il résume le but de l'ouvrage du même nom :

Comprendre comment une œuvre d'art pouvait d'un côté postuler une libre intervention interprétative de la part de ses destinataires et de l'autre présenter des caractéristiques structurales descriptibles qui stimulaient et réglaient l'ordre de ses

274 Jean-Jacques Thierry, « Notice du *Prométhée mal enchaîné* », A. Gide, *Romans : récits et soties, œuvres lyriques*, 1958, *op. cit.*

275 Les analyses religieuses de la sottie ont été les plus nombreuses tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Le texte pointe très clairement vers cette interprétation : « Vous êtes le bon Dieu ! » dit Damoclès au Miglionnaire qui répond « Je me le suis laissé dire ». A. Gide, *PME, op. cit.*, p. 87.

276 *Ibid.*, p. 85.

interprétations possibles<sup>277</sup>.

Car c'est bien là le paradoxe qui s'applique aux soties, à voir d'une part la forte concentration symbolique qui suggère la présence d'un code interprétatif précis ; de l'autre le postulat de liberté du lecteur que Gide revendique sans cesse. C'est déjà ce qu'indique la préface de *Paludes* : « Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. » L'échange des rôles est matérialisé par le chiasme. En réalité, l'idée d'antériorité et de postériorité ne doit pas ici être considérée au premier degré : dès lors que l'auteur aura expliqué son œuvre, les hypothèses du lecteur perdront toute valeur dans la conception, héritée du romantisme, de l'auteur comme seul garant du sens véritable<sup>278</sup>. Gide tente de mettre à distance cette idée de la littérature en affirmant que le lecteur donne la motivation du texte (car « expliquer », c'est donner les motivations de quelque chose). La suite de la préface affirme l'ignorance de l'auteur d'une partie de son œuvre et pose l'hypothèse (certes peu formalisée) de la présence d'un inconscient dans le texte :

si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que CELA. – Et ce qui surtout m'y intéresse, c'est ce que j'y ai mis sans le savoir, – cette part d'inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu.

Ce que Gide « y a mis sans le savoir » correspond-il à ce que le lecteur pourra apporter (les interprétations que produit « naturellement » le texte sans que cela ait été prévu), ou plus simplement ce qu'il n'a pas écrit délibérément, une part supposée de contingence laissée à Dieu ? Les deux interprétations semblent se rejoindre dans la phrase finale :

Un livre est toujours une collaboration, et tant plus le livre vaut-il, que plus la part du scribe y est petite, que plus l'accueil de Dieu sera grand<sup>279</sup>.

L'imprécision volontaire concentre en une seule collaboration la part du lecteur, et celle de Dieu, dans une manière de flatterie du lecteur. Ce que cette préface justifie, avec l'opposition entre le scribe et la transcendance, c'est le minimalisme de *Paludes* ; bien que, comme on l'a vu, ce minimalisme des composantes du récit a précisément pour effet de recentrer l'attention sur les symboles. Et la part symbolique, part dont le lecteur a la responsabilité, surpasse la part aisément compréhensible du texte. La préface se modélise sur l'ensemble du texte, accueillant diverses interprétations (mystique, proto-psychanalytique...) précisément parce qu'elle n'est pas claire. Gide assigne précisément la valeur du récit, et en particulier des intertextes bibliques et mythiques, à sa polysémie :

Il en va de la fable grecque comme de l'enseignement de l'Évangile. On n'a qu'à les prendre tels quels, mais [...] je n'ai plus rien à dire si je les prends tels quels. L'intéressant, c'est de leur donner une interprétation, de montrer leur richesse

---

277 Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche), 1985, p. 5.

278 A. Gide, *P.*, op. cit., p. 11. « Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens ».

279 *Ibid.*

même, les différentes façons qu'on peut avoir de les interpréter<sup>280</sup>.

De là l'usage qu'il fera du mythe dans ses propres productions, anticipant par exemple la lecture barthésienne de Racine<sup>281</sup> : *Le Prométhée mal enchaîné*, *Philoctète*, *Thésée* : toutes ces œuvres à sujet mythologique, mais aussi *Paludes* avec son personnage de Tityre, relèvent d'une réécriture très libre qui va jusqu'au contre-sens de lecture<sup>282</sup>. Ainsi, les réécritures gidiennes thématisent ses propres lectures libres et veulent susciter la même dynamique.

Un exemple patent de l'écart entre la concentration symbolique des soties et la liberté de l'interprétation se trouve dans la mobilisation de codes discursifs à visée traditionnellement argumentative. Dans *Le Prométhée*, Elaine Cancalon les a recensés<sup>283</sup> : interview, chronique, reportage, conférence, éloge funèbre et chœur grec : autant de discours prononcés pour instruire un interlocuteur ou une audience en attente de réponses. D'après P. Genova, les détournements de la visée didactique que Gide leur applique visent à jouer des « structures », des « implications sémantiques et symboliques » de ces codes<sup>284</sup>. Certes, le détournement est lié à l'aspect carnavalesque de la sottie. Mais ce n'est pas tout : en donnant les formes les plus rigoureuses et directives à des discours qui ne concluent pas, Gide accentue le contraste entre l'incontournable « pétition de principes » de l'auteur et la liberté que le lecteur peut et doit s'accorder face aux propos dudit auteur. L'échec des formes discursives mobilisées à atteindre le but pour lequel elles ont été conçues (et selon la forme dont elles le sont) thématise la vocation de la littérature à rester ouverte. Dans toute sa rigueur formelle, elle doit se refuser à la clôture sur l'auteur :

L'œuvre-reflet cesse d'être pure représentation narcissique lorsque, refusant de ne former plus que ce système clos encore souhaité par le narrateur de *Paludes*, elle cesse en même temps de se postuler dans l'absolu et s'ouvre sur une pluralité de sens<sup>285</sup>.

On trouve une même représentation de cela dans la réaction de Coclès à l'anecdote de Prométhée prononcé en éloge funèbre à Damoclès. B. Fillaudeau le commente en ces termes :

Il y cherche un enseignement immédiatement perceptible, une moralité évidente sans comprendre que Prométhée a changé et qu'au sermon, il préfère maintenant un texte plus libre, plus riche, plus ouvert<sup>286</sup>.

---

280 É. Marty, *André Gide qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 307. Cité in : P. A. Genova, *Gide dans le labyrinthe...*, op. cit., p.18.

281 *Sur Racine* de Barthes donne des interprétations non consensuelles des tragédies de Racine. Par exemple, il postule que Titus n'aime plus Bérénice dans la pièce éponyme, et qu'il prend son statut de reine comme excuse pour la répudier.

282 Par exemple, Gide écrit que Prométhée reste volontairement sur le Caucase ; son Thésée « oublie » volontairement de hisser les voiles blanches. Il refuse la fatalité pour remettre en avant l'interprétation psychologique des mythes (d'ailleurs à la même période que Freud). V. notre troisième partie, p. 133.

283 Elaine Cancalon, « Les formes du discours dans le *Prométhée mal enchaîné* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°9, janvier 1981, p. 35-44.

284 P. A. Genova, *Gide dans le labyrinthe...*, op. cit., p. 83.

285 P. Lachasse, op. cit., p. 97.

286 B. Fillaudeau, op. cit., p. 62.

Comme celles de Prométhée, les morales gidiennes se soumettent à l'interprétation individuelle des lecteurs. C'est ce que le narrateur de *Paludes* refuse : quoiqu'il prononce au moins cinq définitions de « Paludes » différentes, il rechigne devant les propositions de tous ses collègues qu'il nomme des incompréhensions, comme ce compliment de Nicodème :

« — Oui, Monsieur, l'histoire du pêcheur à la ligne qui trouve les vers de vase si bons qu'il les mange au lieu d'en amorcer ses lignes ; alors il ne prend rien... naturellement. Moi, je trouve ça très drôle. »

Il n'avait rien compris. – Tout est à recommencer<sup>287</sup>.

Le plus grave est que le narrateur récusé non une « traduction » de ses symboles, mais une réaction spontanée : le rire. Sa « plaisanterie » est « sérieuse »<sup>288</sup>. Gide raille ici l'esprit de sérieux narcissique, mais aussi, selon J.-M. Wittmann, le littéraire qui veut la collaboration du lecteur sans prétendre la diriger<sup>289</sup>.

### **Conclusion de la première partie.**

Derrière les multiples barrières à la compréhension que les soties dressent, le projet serait donc d'enjoindre à l'effort interprétatif. Il ne peut aboutir à des réponses simples. En dernière instance, ce sera, contre les théories symbolistes, la liberté d'interprétation du symbole qui prime. Les œuvres se défendent premièrement contre toute possibilité de tirer une conclusion certaine. Encore, comme le fait remarquer J.-M. Wittmann, ce serait simple si *Paludes* n'incluait pas des passages qui parlent ironiquement de l'idée de délégation du pouvoir de donner du sens à l'œuvre au lecteur<sup>290</sup>. Le projet véritable de l'auteur des soties ne se laisse donc pas cerner facilement, surtout si l'on ne s'en réfère pas à son environnement intellectuel, à ses textes théoriques, aux œuvres antécédentes qui sont elles-mêmes parodiées.

Les soties usent pour une bonne part du sens figuré. Le symbolique y est concentré en éléments qui se répondent. Leur difficulté tient donc plutôt de l'excès de sens que d'un manque ; excès qui manque de cohérence et dont on peut maintenant examiner plus précisément les manifestations au regard de l'incompréhension qu'il suscite.

---

287 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 88-89.

288 *Ibid.*, p. 136.

289 J.-M. Wittmann, *Symboliste et déserteur*, *op. cit.*, p. 114-115.

290 *Ibid.*, p. 113.

## DEUXIÈME PARTIE

### *PALUDES ET LE PROMÉTHÉE MAL ENCHAÎNÉ :* DES EXEMPLES DE LA RECHERCHE DE L'INCOMPRÉHENSIBLE COMME TEL ?

*Compris ou incompris, que voulez-vous que cela me fasse*<sup>291</sup> !

Cette question rhétorique peut être interprétée comme un mouvement d'humeur devant un échec commercial. Mais elle peut l'être aussi au premier degré : aux yeux de l'auteur, peu importerait la réception ou l'interprétation que le lecteur pourra faire de ses propositions. On peut faire l'hypothèse que Gide recherche un équivalent de la peinture abstraite en littérature ; il dépasserait alors le stade de l'énigme littéraire où la question est posée pour obtenir une réponse précise. Plusieurs éléments invitent à le faire, notamment l'importance, dans les *soties*, des notions d'« acte gratuit » (prise comme un irréel mathématique, purement imaginée) ; de la contingence ; des formes de non-sens. Ces notions ont en effet chacune pour pilier un manque de *motivation*.

L'acte gratuit serait immotivé au sens psychologique : aucun élément d'ordre intellectuel ou émotionnel ne pousse à l'accomplir, ne l'explique ou ne le justifie *a posteriori*<sup>292</sup>. La contingence, par opposition à la nécessité, suppose que l'existence d'un fait, d'une chose, d'une personne, soit non motivée : c'est la « manière d'être d'une réalité [...] susceptible de ne pas être<sup>293</sup> ». Enfin, le *non-sens*, qu'on l'entende comme « absurde » ou comme « asémantisme<sup>294</sup> », désigne l'effet d'une réalité ou d'un énoncé incompréhensible, donc injustifiable (au yeux du témoin, de l'interlocuteur)<sup>295</sup>. Il faut d'ailleurs noter la

---

291

A. Gide, lettre à Jacques Copeau du 23 octobre 1910, in : *Correspondance André Gide Jacques Copeau I*, Paris, Gallimard, 1987, p. 402.

292 V. le sens II du mot *motivation* : <https://www.cnrtl.fr/definition/motivation>.

293 V. le sens I du mot *contingence* : <https://www.cnrtl.fr/definition/contingence>.

294 V. <https://www.cnrtl.fr/definition/non-sens>.

295 Il est à remarquer que le mot *nonsense*, nettement relié à l'humour anglais aujourd'hui, ne recouvre pas exactement les mêmes significations. Chez Lewis Carroll, qui l'a beaucoup développé (en particulier dans *De l'autre côté du miroir*), le *nonsense* repose non sur une absence de logique, mais sur l'application d'une autre logique que celle de la réalité : une nouvelle logique qui requiert la suspension de l'esprit critique du lecteur et tendra finalement à lui faire se demander si l'absurde n'est pas du côté du réel autant que de la fiction (V. Jean Gattégno, « Carroll, Lewis », *Encyclopædia Universalis*. URL : <http://www.universalis->

disponibilité du mot *motif* : au sens philosophique, le *motif* est ce qui justifie ou explique un acte, ce qui lui donne son *telos*. Dans les arts, il peut être synonyme de *sujet* ; désigner l'« élément thématique ou narratif » d'un texte. Dans la sémiotique de Greimas, spécifiquement, il désigne un « élément constituant du conte »<sup>296</sup>. Le motif est dans tous les cas marqué par la centralité thématique, il est là où se concentre l'attention de l'interprète. Le trouver c'est pouvoir expliquer ce que l'on cherche à comprendre. Or l'une des expérimentations auxquelles Gide s'essaie dans *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné*, c'est de se dégager du motif en écrivant.

Un texte littéraire peut-il pour autant être gratuit ? Même s'il ne veut ni persuader, ni convaincre, ni émouvoir, ni même atteindre le succès commercial, l'auteur sera guidé par un motif, même désintéressé : le plaisir dans le modèle ludique ; la curiosité quand l'écriture sert de terrain d'expérimentation linguistique ou philosophique. La compréhension du lecteur, dans ces deux derniers cas, n'est pas un impératif.

## 1. L'œuvre comme « acte gratuit » ?

L'hypothèse de l'acte gratuit traverse les trois soties. Dans *Paludes*, où elle apparaît pour la première fois, c'est le narrateur qui en fait la suggestion et en discute avec un philosophe (Alexandre), qui tente de démonter sa théorie au moyen d'un sophisme caractérisé :

Il me semble [...] que ce que vous appelez acte libre, ce serait, d'après vous, un acte ne dépendant de rien ; suivez-moi : détachable – remarquez ma progression : supprimable, – et ma conclusion : sans valeur<sup>297</sup>.

Il faut d'abord déceler dans cet énoncé caricaturalement métadiscursif une critique de l'obsession symboliste pour l'Absolu : Alexandre tire artificiellement le sens de la suggestion du narrateur vers le contingent, l'inessentiel, pour la disqualifier. Dans la plénitude de l'œuvre symboliste tout doit concorder, avec une nécessité stricte, pour faire apparaître l'Idée. La gratuité est donc, pour l'école, sans valeur – tautologie au premier coup d'œil, mais qui ne saurait s'appliquer au jeu de l'artiste, qui peut ne pas devoir se justifier du moindre des

---

[edu.com/encyclopedie/lewis-carroll/](http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lewis-carroll/).) Selon Barbara Cassin, le *nonsense*, surplus de sens, s'oppose à l'absurde (philosophique notamment) qui est l'appel d'un sens perdu (V. Barbara Cassin, « Nonsense », *Encyclopædia Universalis*. U R L : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/nonsense/>). Nous n'avons pas trouvé trace de lectures de Lewis Carroll par Gide (on peut douter que ç'ait eu lieu car Gide était un peu méprisant de la littérature enfantine, comme il le montre dans *Si le grain ne meurt*). Néanmoins, Mallarmé était friand des *nursery rhymes* qui reposent sur le *nonsense*, (il les utilisait pour ses cours d'anglais et en a d'ailleurs produit un recueil). Gide a peut-être pu être initié à leurs jeux de mots et leur esprit par la fréquentation de Mallarmé.

296 V. <https://www.cnrtl.fr/definition/motif>.  
297 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 72-73.

éléments qu'il présente. « C'est de la liberté que je veux dégager<sup>298</sup> », dit le narrateur, revendication parfaitement applicable à Gide dans son travail d'écrivain. Dégagement de liberté qui se concrétise par exemple dans *Le Prométhée mal enchaîné*, avec le rapprochement *a priori* sans nécessité de personnages issus d'univers étrangers : Prométhée, Damoclès, Coclès, un banquier, un garçon de café, des célébrités parisiennes. Le garçon de café le formule dans la sotie même :

Mon goût à moi, c'est de créer des relations... Oh ! pas pour moi... C'est comme qui dirait une action absolument gratuite... [...] Et comprenez qu'il ne faut pas entendre là une action qui ne rapporte rien [...] Non, mais gratuit : un acte qui n'est motivé par rien<sup>299</sup>.

La gratuité est en effet, par un paradoxe, une motivation de l'écriture des soties : elles interrogent expérimentalement des possibles et tentent de se défaire des motivations du réalisme comme du symbolisme.

### **a) La tentative d'atteindre l'immotivation dans l'écriture.**

*L'(in)justification du projet littéraire en soi.*

La fantaisie gratuite du livre est l'apparente conclusion vers laquelle mène la lecture des soties, mais surtout du *Prométhée*. Les énoncés métatextuels tendent tous, si on les prend au premier degré, vers une auto-dévaluation de l'œuvre. La sotie comprend un « chapitre pour faire attendre le suivant<sup>300</sup> » ; l'auteur affichant ainsi son insécurité, s'excuse d'avance d'une supposée inutilité narrative du chapitre dont il est question. À un degré d'enchaînement inférieur, la parabole de Prométhée commence et se termine ainsi : « Mettons que je n'ai rien dit<sup>301</sup>. » La deuxième occurrence de cette palinodie complète, conclusion en guise de moralité nulle, suit l'annonce de la solitude finale de Tityre entouré de ses marais, revenu à son point de départ. L'arc narratif n'a donc mené nulle part. Or la réaction de l'assemblée est « un rire irrépressible<sup>302</sup> ». À Coclès qui interroge Prométhée sur le sens de son histoire et le rapport de celle-ci à l'enterrement de Damoclès, il répond : « ne cherchez pas à tout cela trop grand sens ; — je voulais surtout vous distraire<sup>303</sup>. » William Holdheim y voit la manifestation d'un passage significatif du régime de la parole de Prométhée, du discours argumentatif à la pure narration<sup>304</sup>. Pour détourner l'attention du spectacle pesant des funérailles d'un homme dévoré par une dette irremboursable, symbole de l'Homme qui cherche un sens à sa vie et un

---

298 *Ibid.*, p. 81.

299 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 16-17.

300 *Ibid.*, p. 58.

301 *Ibid.*, p. 103 et p. 114.

302 *Ibid.*, p. 114.

303 *Ibid.*, p. 115.

304 William W. Holdheim, « The Dual Structure of the *Prométhée mal Enchaîné* », *op. cit.*, p. 720.

bienfaiteur à remercier, Prométhée invente une histoire à la trajectoire absurde. L'absence (ou du moins le peu d'importance) de la clé d'interprétation de l'anecdote de Prométhée la présente comme une pure proposition de son auteur.

Mais c'est aussi une manière de lire *Le Prométhée* tout entier. Comme *Les Caves du Vatican*, Gide dit l'avoir écrit dans un état de « ferveur joyeuse<sup>305</sup> ». Plaisir d'écriture, absence de gravité d'intention confèrent aux soties le caractère du jeu. Ce n'est donc pas « l'ordre des raisons » qui doit présider à la lecture, comme l'explique Arnaldo Pizarusso : « Gide choisit, du moins en apparence, l'extravagance et la liberté du jeu<sup>306</sup>. » La gratuité de l'œuvre littéraire la démythifie donc en anecdote gratuite.

L'immotivation se retrouve dans les principes générateurs du texte, du moins selon les dires de l'auteur. L'exemple le plus frappant est le postulat d'une imagination libre de toute détermination de la part du sujet. Alain Goulet désigne comme une forme de proto-surréalisme l'irruption des deux phrases qui ont donné naissance au projet de *Paludes*, phrases qui « cognent à la vitre<sup>307</sup> », pour désigner deux phrases « automatiques » qui lui semblent imposées par l'inconscient. Elles sont quasiment transposées telles quelles dans le texte : « Chemin bordé d'aristoloches. [...] — Pourquoi, lui dis-je – chère amie, par un ciel toujours incertain, n'avoir emporté qu'une ombrelle ? — C'est un en-tout-cas, me dit-elle<sup>308</sup>. » Gide aurait déroulé *Paludes* « naturellement » à partir de ces deux phrases. Comme le fait remarquer A. Goulet, ce sont d'ailleurs de parfaits octosyllabes<sup>309</sup>. Gide se déclare incapable d'expliquer leur origine dans un entretien avec Jean Amrouche<sup>310</sup>. Inassignables, surgies comme *ex nihilo*, ces fulgurances dans la conscience compliquent la question de l'intention d'auteur.

En sortant du symbolisme, on l'a vu, Gide a abandonné sa conception aprioriste de l'œuvre<sup>311</sup>. Bien au contraire de cette dernière, il affirmera plus tard que l'œuvre n'est même pas une construction faite en amont, mais seulement un résultat (et en partie un résultat de l'imprévu). Or si l'œuvre d'art, comme telle, n'est pas préméditée, son avancement paraît guidé en partie par une forme de gratuité, qui atteindra son apogée dans l'écriture automatique surréaliste. C'est donc, selon Gide, le fruit d'un processus partiellement incompréhensible à l'auteur lui-même.

---

305 A. Gide, *Journal. II.*, *op. cit.*, p. 989.

306 Arnaldo Pizarusso, « *Le Prométhée mal enchaîné* et “le Secret du Rire” », *Revue d'histoire littéraire de France*, 1966, n°2 Presses Universitaires de France, p. 291.

307 V. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924.

308 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 125.

309 A. Goulet, « Jeux de miroirs paludéens... », *op. cit.*, p. 32.

310 V. Éric Marty, André Gide et Jean Amrouche, *André Gide, qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 168-169.

311 V. notre première partie, p. 40.

*Comme principe d'écriture.*

György Lukacs affirmait que, dans la composition d'un roman, toutes les parties doivent être signifiantes : éclairer le problème central ou introduire des thèmes cachés. La contingence introduite dans les logiques directrices de l'œuvre sert selon lui de masque « organique » au « tact artistement ironique de la composition. » La composition du roman est donc une totalité<sup>312</sup>. Or, Gide prétend exploiter la gratuité, donc les contingences, dans sa composition. La chaîne causale de l'intrigue déraile en partie quand l'acte gratuit s'y glisse, lui qui, comme l'écrit Alain Goulet, est « au cœur de l'idéologie et de l'écriture des soties, expérimentant les ressources de l'aléatoire et de la contingence contre les notions d'ordre et de lois<sup>313</sup>. » Psychologie, milieu, hérédité : le roman (et *a fortiori* celui du XIX<sup>e</sup> siècle) prétend révéler des lois de la société à travers les parcours individuels de personnages fictifs dont les motivations, si elles ne sont pas énoncées par le narrateur, sont inductibles par le lecteur. Milan Kundera explique quelle place centrale la question de ce qu'est un acte a tenu et tient encore dans le roman, les réponses littéraires évoluant avec le temps. Les romanciers, d'après lui, s'en sont longtemps tenus à tracer, entre les motivations et les actes, des relations logiques.

De la matière étrangère et chaotique de la vie, les anciens romanciers tentèrent d'abstraire le fil d'une rationalité limpide ; dans leur optique, le mobile rationnellement saisissable fait naître l'acte, celui-ci en provoque un autre<sup>314</sup>.

Cette écriture rationalisante qui a la crédibilité pour idéal ne peut inclure l'idée qu'il y ait des actes sans mobile. Qu'une telle chose existe en réalité importe peu aux yeux de Gide, qui veut surtout étudier dans les soties les conséquences possibles de l'acte sur des personnages représentants du mode d'action « normal ». Les actions (ou plutôt non-actions) du narrateur de *Paludes* peuvent être interrogées sous cet aspect. Sa parole est souvent placée sous le sceau de l'immotivation :

Or, de cet instant que dirais-je ? – Pourquoi n'en parler pas autant que de l'instant qui suivit : savons-nous quelles sont les choses importantes ? [...] Regardons tout avec une égale insistance [...] Regardons ! Regardons ! – que vois-je ?

- Trois marchands de légumes passent.
- Un omnibus déjà.
- Un portier balaie devant sa porte<sup>315</sup>.

Ces notations, dont le lecteur perçoit le caractère contingent, illustreraient à merveille l'« effet de réel » barthésien si elles n'étaient pas introduites par des énoncés si réflexifs. C'est

---

312 György Lukács, Lucien Goldmann et Jean Clairevoye, *La Théorie du roman*, 1995, p. 64 et suivantes.

313 Introduction à B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 12.

314 Milan Kundera, *op. cit.*, p. 75.

315 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 119-120.

une immotivation narrative qui est ici mise en scène. La description dont la stylistique a décrit les principales fonctions ne peut ici, à la limite, qu'être qualifiée d'ornementale.

L'immotivation se perçoit bien sûr plus clairement dans l'hypothèse de l'acte gratuit. La gifle et l'enveloppe de cinq-cent francs de Zeus/le Miglionnaire sont présentées par le narrateur comme gratuites ; deux des personnages principaux, en l'occurrence la victime et le bénéficiaire de ces actes, sont dans les termes de Germaine Brée de parfaits cartésiens qui cherchent infiniment la cause derrière l'effet<sup>316</sup>. Quand Lafcadio, dans les *Caves du Vatican*, commet un meurtre sans mobile, sur simple impulsion et par désir d'expérimenter la plus totale indépendance, l'acte fait une brèche dans le continuum social, parce que sa violence n'a d'égal que son incompréhensible : c'est qu'il essaie de se placer dans l'ordre métaphysique des causes et des effets et non dans l'ordre moral. Il tente précisément d'agir sans intérêt pour l'effet<sup>317</sup>. Par la déchéance de Lafcadio, Gide nous fait savoir que l'homme ne peut se départir de sa responsabilité morale, et c'est aussi la leçon du *Prométhée*, où seul Zeus s'essaie à l'acte gratuit, et qu'aux yeux du lecteur comme des hommes, la misère de Damoclès rend les agissements du Miglionnaire impardonnables.

En introduisant des avatars de l'acte gratuit dans les soties, Gide dramatise dans l'intrigue des aspects métalittéraires : la production du texte, la logique de sa continuité. C'est aussi une explication du caractère difficilement compréhensible d'une telle intrigue : ici l'art s'imite soi-même dans ses composantes profondes.

Le problème méthodologique qui se pose pour qui veut interroger la piste d'interprétation lancée par Gide qu'est l'immotivation du texte, c'est qu'elle n'est pas facile à prendre intégralement au sérieux. Comme l'immotivation dans les agissements humains, dont George W. Ireland par exemple a soutenu qu'elle n'était même pas vérifiée dans *Le Prométhée* puisque tous les personnages ont la curiosité en commun<sup>318</sup>, la pure gratuité de l'entreprise littéraire paraît impossible. La fantaisie de « voir ce que ça donne » est déjà une motivation. L'immotivation littéraire est une théorie heuristique et sa suggestion participe de la fascination des soties, mais elle est trop radicale pour résister à l'examen.

Ce constat s'applique par exemple à ce qui semble également n'avoir aucune véritable justification dans *Paludes* : l'écriture du « Paludes » du narrateur. À Angèle qui lui demande pourquoi il écrit, le narrateur répond : « Moi ? – je ne sais pas, – probablement que c'est pour

---

316 G. Brée, « Signification du *Prométhée mal enchaîné* et sa Place dans l'œuvre de Gide », *op. cit.*, p. 14.

317 Jean Maisonneuve soulève d'ailleurs assez justement que l'acte de Lafcadio n'est pas si immotivé que cela : sa conduite « n'est pas gratuite au sens où elle serait strictement irruptive et sans motivation aucune. » Jalousie ou honte peuvent l'expliquer. V. Jean Maisonneuve, « Avatars de l'acte gratuit gidien (Note anachronique) », *Connexions*, vol. 92 / 2, 2009, p. 195.

318 George William Ireland, *Gide*, Oliver and Boyd, Édimbourg & Londres, Royaume-Uni, 1963, p. 259.

agir<sup>319</sup>. » Est-ce à dire qu'il agit pour agir ? *Agir* est un verbe intransitif en français, contrairement à *faire*. L'action est d'abord et avant tout une sortie de la passivité, dévalorisée socialement. La motivation du narrateur existe donc, elle est en fait sociale : il n'écrit que pour contrer l'accusation portée contre lui de ne rien faire<sup>320</sup>. Les rédacteurs de revues symbolistes ont pu faire peser ce genre de pression sur Gide.

Alain Goulet formule donc ainsi le paradoxe gidien de la gratuité et de la motivation :

Gide n'oublie jamais qu'il écrit avant tout pour « manifester », et alors qu'il s'est fait le théoricien de l'acte gratuit, il ne se laisse *généralement* pas aller à une écriture gratuite<sup>321</sup>.

La limite avancée par le mot *généralement* montre le doute du critique, ou du moins l'impossibilité d'affirmer une parfaite cohérence des soties du point de vue de leur (im)motivation. L'usage des paraboles, la trajectoire de Prométhée, la caricature du narrateur de *Paludes* sont des éléments qui trahissent bien des ambitions didactiques.

### **b) Quel rapport au réel : l'abandon de la *mimèsis*.**

L'affirmation d'Oscar Wilde selon laquelle la nature imite l'art, théorie qu'il développe dans *Le Déclin du mensonge* (1891), a eu un grand effet sur Gide. Elle dit surtout que l'art ne doit pas être jugé selon sa vraisemblance, mais selon ses qualités intrinsèques. Les soties sont peut-être les textes gidiens qui s'affranchissent le plus de l'impératif de « représentation » ou d'« imitation » de la réalité<sup>322</sup>. Gide se positionne très tôt en anti-réaliste et en anti-naturaliste, une posture sans doute en grande partie héritée du symbolisme. En octobre 1894, dans son journal, alors qu'il est à La Brévine en pleine rédaction de *Paludes*, il écrit qu'il n'y a

rien d'irritant comme le témoignage que M. de Goncourt donne de tout ce qu'il avance. Il a vu ! Il a entendu ! Comme si la preuve par le réel était nécessaire<sup>323</sup>.

C'est donc peu dire que la vérifiabilité des dires n'est pas l'objet du travail de Gide et qu'il méprise plutôt ceux qui y voient un critère de pertinence littéraire, de justification de sa valeur. Pour autant, l'œuvre n'est pas désengagée à atteindre une forme de vérité. À la même époque, il conçoit l'ambition que le roman « soit plus vrai, plus réel que les choses de la soi-disant réalité, comme le triangle mathématique est plus réel et plus vrai que les triangles imparfaits des arpenteurs<sup>324</sup>. » L'idéalisme symboliste est donc encore prégnant dans l'esthétique de Gide à l'époque où il écrit *Paludes*. Le narrateur y est apparemment conduit

319 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 19.

320 *Ibid.*, p. 35 : « J'ai horreur de paraître désœuvré. »

321 A. Goulet, « Du recours de Gide aux images », *op. cit.*, p. 120. Nous soulignons.

322 Nous ne nous engageons pas ici sur l'éternelle polémique de traduction du terme de *mimèsis*.

323 A. Gide, *Journal. I, 1887-1925*, *op. cit.*, p. 188.

324 *Ibid.*, p. 187-188.

par la même éthique : « – J'arrange les faits de façon à les rendre plus conformes à la vérité que dans la réalité ». Il ajoute que Tityre est condamné à ne rien attraper à la pêche, c'est d'une « vérité psychologique »<sup>325</sup>. Ainsi donc le symbolisme réaffirme un déterminisme exacerbé, lié à l'essence, perçue comme immuable, des êtres et des choses. Ce que le narrateur ne précise pas, c'est qu'il se reconnaît dans Tityre et que cette explication à Angèle est une manière détournée de s'excuser de ne rien parvenir à écrire : la vérité de son « Paludes » n'est rien de plus qu'une opinion déguisée.

Le recours au mythe illustratif relève des mêmes méthodes. Dans les *Mythologies*, Roland Barthes affirme :

Le mythe a pour charge de fonder une intention historique en nature, une contingence en éternité. [...] Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler, simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité. [...] En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences<sup>326</sup>.

Or cette « purification » est perceptible dans *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné*, que ce soit dans la réduction *a minima* des personnages ou la simplicité de l'intrigue<sup>327</sup>. Comme le narrateur de *Paludes* le dit lui-même, on peut apercevoir le « monde entier » à travers une serrure<sup>328</sup> : la sotie est conçue comme une « miniaturisation du réel » grâce à « une poétique [...] du détail et du resserrement<sup>329</sup>. L'aquarium qu'achète Tityre en est un exemple : « Il le place au milieu de sa chambre la plus verte et se réjouit à l'idée que tout le paysage du dehors s'y retrouve<sup>330</sup>. » Forme dégradée du cristal mallarméen, mais la concentration de la sotie sert surtout pour Gide à symboliser la claustration.

Plus significativement, comme dans le mythe, les deux soties fonctionnent sur des relations et des rapports entre êtres et choses, ce qu'on ne peut pas *voir* dans la réalité. La stérilité des relations entre le narrateur et Angèle dans *Paludes* mime l'absence de création du narrateur dans le domaine du réel : « Nous ne sommes pas, / Chère, de ceux-là / Par qui naissent les fils des hommes<sup>331</sup>. ». Dans *Le Prométhée*, un jeu de vases communicants s'établit entre l'aigle et Prométhée autour des thèmes symboliques de la nourriture et de la croissance, glosé par l'extrait de la Bible « Il faut qu'il croisse et que je diminue<sup>332</sup> ». Mais un même rapport apparaît dans les vies de Damoclès et Coclès : plus Damoclès s'inquiète de sa dette,

---

325 A. Gide, *P.*, p. 22.

326 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 229-231.

327 V. notre première partie, p. 20-24 et 27-30.

328 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 78 : « mais vous 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. Tel, qui ne voit ici qu'une serrure, verrait le monde entière au travers s'il savait seulement se pencher. »

329 J.-P. Bertrand, « *Paludes*, traité de la contingence », *op. cit.*, p. 133.

330 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 59.

331 *Ibid.*, p. 134.

332 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 52.

plus Coclès s'enrichit et prospère. Le mythe affirme des liens de causalité que, dans la réalité, l'intervention du hasard empêche de tenir pour possibles.

Un des grands lieux de la tradition naturaliste et réaliste est la description. Jean-Pierre Bertrand explique que la surenchère de procédés et d'opacité différencie la description symboliste ou décadente des romans naturalistes ou réalistes<sup>333</sup>. Or, dans *Paludes* ce détournement de la visée mimétique de l'exactitude descriptive vers un but poétique est parodié. La peinture des paysages donne lieu à de longs développements en termes abscons :

Un air presque tiède soufflait ; au-dessus de l'eau, de frêles gramens se penchaient que firent ployer des insectes. Une poussée germinative disjoignait les marges de pierres [...] Des mousses, jusqu'au fond descendues, faisaient une profondeur avec l'ombre : des algues glauques retenaient des bulles d'air pour la respiration des larves. Un hydrophile vint à passer<sup>334</sup>.

Les éléments minéraux, végétaux et animaux sont personnifiés par des verbes d'action, procédé assez romantique. Mais le lexique est rare (« gramens » ; « hydrophile ») et spécialisé, dans une veine mallarméenne, et la périphrase « poussée germinative » ostensiblement motivée par l'hermétisme. De même, le lecteur a du mal à se représenter ce que signifie « faire une profondeur avec l'ombre ». L'attribut « jusqu'au fond descendues » inverse assez peu naturellement l'adjectif et le complément de lieu. Tout concorde à obscurcir l'image à des profits de virtuosité linguistique. C'est le modèle stylistique auquel répugne Gide et son atticisme.

Mais la critique gidienne du symbolisme ne va pas jusqu'à celle de la généralisation qu'opère l'œuvre d'art. Bien plus tard, dans *Si le grain ne meurt*, on trouve écrit en effet :

Soutenu par Schopenhauer [...] je tenais pour “contingence” (c'est le mot dont on se servait) tout ce qui n'était pas “absolu”, toute la prismatique diversité de la vie. [...] 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 réalité<sup>335</sup>.

Il critique donc l'abstraction à laquelle conduit l'idéalisme. L'abandon de la *mimésis* dans *Paludes* et *Le Prométhée* joue sur un terrain incertain entre perpétuation ironique des essentialisations symbolistes et goût gidien sincère pour la vérité spécifique à l'œuvre d'art, mise au jour d'une vérité qui ne passe pas par la reproduction du réel.

### **c) *Paludes* comme « traité de la contingence » ; *Le Prométhée mal enchaîné* comme illustration de la nécessité.**

La gratuité littéraire, telle qu'on peut la concevoir, serait le contraire d'une

<sup>333</sup> J.-P. Bertrand, « *Paludes* □ traité de la contingence », *op. cit.*, p. 133.

<sup>334</sup> A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>335</sup> A. Gide, [et al.], *Souvenirs et voyages*, *op. cit.*, p. 535.

démonstration ; or c'est une des fonctions que l'auteur a attribuées, ironiquement ou non, aux deux soties. Écrire des traités sur pareilles abstractions (contingence et nécessité) paraît peu aisé. La forme fictionnelle et narrative des soties invalide de toute façon l'apposition générique qu'avait d'abord choisie Gide pour *Paludes*. *Le Prométhée* aussi était d'après Jean-Michel Wittmann conçu pour « poursuivre une réflexion originale sur la liberté : conçu comme un « traité de la nécessité », le *Prométhée* gidien doit faire pendant à *Paludes*<sup>336</sup>. ». Ce diptyque paraît en fait avoir inversé les principes qu'il veut discuter, *Paludes* exemplifiant mieux la nécessité, et *Le Prométhée* étant plus centré thématiquement sur la contingence (en l'avatar de l'acte gratuit).

La contingence et la nécessité sont deux principes purement logiques de mise en mouvement des événements ; leur fonctionnement est situé sur des couches si fondatrices du texte littéraire que seules des mentions peuvent les pointer du doigt et montrer que c'est l'objet visé par les soties. L'idée d'une série de « traités » à la mode gidienne part de celui du Narcisse, que Kevin Newman décrit en ces termes :

“Traité” is a hybrid or monstrous genre that is simultaneously a representation of the symbol in the form of a myth *and* a theoretical reflection on the way that myth is able to function symbolically. As such, it is a kind of *mise en scène* of one particular symbol as well as of the power to symbolize in general, and it therefore opens up a theatrical space between “myth” and “theory”<sup>337</sup>.

Ces remarques s'appliquent bien à *Paludes* et au *Prométhée*, quoique l'aspect mythique de *Paludes* soit bien sûr moins obvie. Il s'agit donc ici de confronter l'aspect didactique du « traité », la manifestation gidienne de certains idéaux et l'écart par rapport aux modèles théoriques sérieux. Jouer de cet écart permet à Gide de surprendre son lecteur mais aussi de mettre en œuvre un modèle de réflexion théorique, qui, paradoxalement, est principalement une illustration, qui refuse d'ailleurs d'affirmer quoi que ce soit.

### *Paludes et la contingence*

Outre la bizarrerie de la mention générique du sous-titre, celle de la « contingence » étonne et se comprend difficilement : le narrateur semble tout faire pour éviter la contingence, détestant dépendre des conditions extérieures, que ce soit dans son quotidien ou son écriture. La seule marge de contingence qu'il prétend laisser à ses occupations est prévues

---

336 J.-M. Wittmann, *Symboliste et déserteur...*, *op. cit.*, p. 326.

337 Kevin Newmark, *Beyond Symbolism*, Ithaca, NY, Cornell UP, 1991, p. 156-157. Cité in P. A. Genova, *Gide dans le labyrinthe...*, *op. cit.*, p. 55. Proposition de traduction : « Le “Traité” est un genre hybride qui comporte simultanément une représentation du symbole dans la forme d'un mythe *et* une réflexion théorique sur la manière dont le mythe peut fonctionner symboliquement. En cela, le traité est une sorte de *mise en scène* d'un symbole en particulier mais aussi du pouvoir de symboliser en général, et il ouvre ainsi un espace de jeu théâtral entre “mythe” et “théorie”. »

sous la forme de « l'imprévu négatif ».

Tenir un agenda ; écrire pour chaque jour ce que je devrai faire dans la semaine, c'est diriger sagement ses heures. On décide de 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 de 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-même<sup>338</sup>.

Le hasard n'est plus que le non-accomplissement d'un prévu par le narrateur, et ce n'est d'ailleurs pas le hasard qui l'empêche d'accomplir ce qu'il avait prévu, simplement son engourdissement existentiel. L'urgence qu'éprouve le narrateur à écrire son « Paludes » échoue elle aussi à illustrer la contingence. Il affirme à son ami Hubert, qui critique son projet :

d'abord je ne demanderais pas mieux [qu'écrire autre chose], mais comprends donc qu'ici c'est bordé de talus comme ailleurs ; nos routes sont forcées, nos travaux de même<sup>339</sup>.

Enfermé dans une subjectivité qui l'empêche de regarder ailleurs que dans ses marais, mais aussi réduit à parler de ce thème par la certitude, très décadente, que tout a été écrit et réalisé dans les arts, le narrateur dit n'avoir pas eu d'autre choix que d'écrire « Paludes ». Alors qu'il y paraît résigné dans la citation précédente, en amont, il fait preuve d'un déterminisme désespéré en face de son ami Roland :

— Quelle existence intolérable ! La supportez-vous chez 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 demain<sup>340</sup>.

Une auto-contradiction assez grotesque, et montrant bien l'ironie de l'auteur, illustre les propos du narrateur : pour lutter contre la nécessité, il prévoit un voyage vers on ne sait où.

— 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-vous<sup>341</sup> ?

Mais deux lignes plus bas, il a une idée très précise du lieu de son voyage : ce sera Biskra, ses dromadaires et ses palmiers. Le narrateur est à la recherche d'une forme de contingence qu'il ne trouve pas et ne semble même pas vouloir sincèrement. Le philosophe Alexandre conseille au narrateur d'oublier l'acte gratuit, astuce que ce dernier a imaginée : « Rattachez-vous à tout, Monsieur, et ne demandez pas la contingence ; d'abord vous ne l'obtiendrez pas – et puis : à quoi ça vous servirait-il<sup>342</sup> ? ». Aggravé par le « tout », l'impératif dénote l'autorité, qu'on peut assez facilement décrire comme symboliste. Le culte de l'Absolu et la

338 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 29.

339 *Ibid.*, p. 65.

340 *Ibid.*, p. 60.

341 *Ibid.*, p. 61.

342 *Ibid.*, p. 78.

dévalorisation de la Contingence qui empêche de déceler des vérités universelles sont les deux faces d'une même attitude, que Gide semble dénoncer comme liberticide. Dans l'esprit du narrateur, la liberté est la réalisation de la gratuité, ce que ne peut visiblement pas comprendre le philosophe qui, par sa question rhétorique, nie l'utilité d'une telle réalisation. Leurs points de vue sont irréconciliables à cause de leurs prémisses.

Si *Paludes* est donc un « traité de la contingence », il illustre principalement son impossibilité. Pour J.-P. Bertrand, *Paludes*, sur le modèle des romans décadents, « aim[e] à dérouler une intrigue qui capote par regain de déterminisme<sup>343</sup> ». Ce qui l'illustre le mieux est peut-être la symbolique boucle d'une semaine qui mène le narrateur du projet de « Paludes » à « Polders » : au fond, la même œuvre. Mais le narrateur agirait comme le seul être contingent dans son environnement : célibataire, détaché de toute obligation sociale, un peu en marge dans le cénacle d'Angèle<sup>344</sup>. Il retourne pourtant sans cesse à ses travers et aux mêmes conclusions, et quand il prétend vouloir redonner à ses amis leur liberté, ce que Gide nomme le « vain jeu de l'agitateur agité de *Paludes*<sup>345</sup> », il oublie d'inspecter auparavant la sienne.

#### Le Prométhée mal enchaîné et la nécessité

En miroir, *Le Prométhée mal enchaîné* exemplifie en apparence davantage la contingence que la nécessité. C'est en effet la sortie de l'acte gratuit, avant *Les Caves du Vatican* où Lafcadio l'expérimente : le garçon prétend l'accomplir à travers la mise en place de rencontres (en réalité motivée par la curiosité) ; Zeus s'en dit le seul capable : « Moi seul, celui-là seul dont la fortune est infinie peut agir avec un désintéressement absolu ; l'homme pas<sup>346</sup>. »

Mais cette centralité thématique qui devrait faire du *Prométhée* le véritable « traité de la contingence » est vite annulée par l'intrigue. Prométhée semble subir de plein fouet la nécessité. Dans le chapitre « Prométhée parle », Damoclès et Coclès l'urgent à raconter son histoire ; lui ne sait comment s'y prendre parce qu'il ne conçoit aucune nécessité dans sa vie : « Messieurs, ce que je pourrais dire a si peu de rapport<sup>347</sup>... » ; l'originalité de son nom « n'a aucune espèce d'importance<sup>348</sup> » à ses yeux. Puisqu'il s'est libéré de ses chaînes, on peut supposer qu'il se croit délivré de toute nécessité ; mais son aigle est bientôt décrit comme un

343 Jean-Pierre Bertrand, « *Paludes* : traité de la contingence », *op. cit.*, p. 133.

344 *Ibid.*

345 A. Gide, *Journal. II*, *op. cit.*, p. 490.

346 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 84.

347 *Ibid.*, p. 36.

348 *Ibid.*, p. 38.

accessoire universel : « Mais Monsieur, ne croyez donc pas que cet aigle en rien vous distingue. Un aigle, au fond, vous l'avouerez-vous ? Un aigle, nous en avons tous<sup>349</sup>. » Cette sentence prononcée par un personnel anonyme prend un accent de chœur grec. Elle réaffirme au héros une vérité qu'il semble vouloir occulter : celle de sa détermination.

À un niveau plus littéraire, le *Prométhée* gidien est bien « mal enchaîné » : la nécessité narrative est peu efficiente, ou bizarrement mise en œuvre. On trouve par exemple trois narrations d'un même épisode qui ne diffèrent que dans certains termes, d'après les idiolectes respectifs du narrateur, de Coclès et du garçon (c'est l'anecdote de l'enveloppe et de la gifle)<sup>350</sup>. Des énoncés métatextuels dénoncent le manque d'intérêt de certains passages : « La fin de ce chapitre ne présente qu'un intérêt beaucoup moindre<sup>351</sup>. » La complétude de l'œuvre est donc remise en cause ; comme la conférence de Prométhée dont il n'a préparé que deux parties sur trois dans le but de ne pas être accusé de « parti-pris<sup>352</sup> ». La logique qu'il met en œuvre pour tenter de démontrer la nécessité d'avoir un aigle est boiteuse, elle aussi :

Le tempérament, Messieurs, est ce qui se doit affirmer. Nouvelle pétition de principes, direz-vous. Mais je viens de déclarer que toute pétition de principes est une affirmation de tempérament, je répète : je n'aime pas l'homme ; j'aime ce qui le dévore. – Or qui dévore l'homme ? – Son aigle. Donc, Messieurs, il faut avoir un aigle. Je pense que voilà qui est suffisamment démontré<sup>353</sup>.

Le passage par les répétitions ainsi que les analepses qui embrouillent le discours ne cachent pas, en effet, que certains axiomes sont indémonstrables ici, comme le fait que l'aigle dévorerait l'homme ; et que Prométhée démontre surtout un goût personnel.

Volontairement boiteuse, la sotie n'en est pas moins savamment composée par Gide. C'est ce que révèlent à la fois l'épilogue, sous-titré « Pour tâcher de faire croire au lecteur que si ce livre est tel ce n'est pas la faute de l'auteur<sup>354</sup>. », affirmant par la prétérition l'arbitraire du texte ; et cette déclaration de Gide sur *Le Prométhée*, dix ans après l'écriture : « De tout le livre je ne souhaiterais pas changer quatre phrases<sup>355</sup>. » La tenue de l'œuvre se mesure pour Gide à son incapacité à subir la moindre altération. C'est aussi l'interprétation de Germaine Brée :

Tous les personnages de la sotie sont des “données” de fait. Ils n'ont d'histoire autre que leur relation les uns avec les autres dans les limites de la fonction que Gide leur a assignée. *Le Prométhée mal enchaîné* a la même nécessité arbitraire, à partir de ses données, qu'une figure de géométrie<sup>356</sup>.

Le meilleur exemple est cette remarque de Coclès qui a inscrit le nom de Damoclès sur

---

349 *Ibid.*, p. 41-42.

350 *Ibid.*, respectivement p. 9-10; p. 17-18 ; p. 30-31.

351 *Ibid.*, p. 43.

352 *Ibid.*, p. 63.

353 *Ibid.*, p. 65.

354 *Ibid.*, p. 119.

355 A. Gide, *Journal. I., op. cit.*, p. 550.

356 Germaine Brée, « Signification du *Prométhée mal enchaîné...* », *op. cit.*, p. 14.

l'enveloppe contenant les cinq-cent francs alors qu'il ne connaissait personne de ce nom-là : « Le nom que j'inscrivis, et qui vint je ne sais comment dans ma tête, était pour moi celui d'un inconnu<sup>357</sup>. » Nulle autre nécessité que la logique narrative de la sotie n'a mis ce nom dans la tête du personnage. Gide joue ici en suggérant une mince frontière entre le monde réel et le monde fictionnel.

L'arbitraire d'auteur tient lieu de toute nécessité. La sotie a cependant une fonction, celle de déterminer les limites de la liberté humaine, une liberté qui ne peut s'exercer que dans les limites de sa responsabilité et des conséquences que ses actes portent :

La liberté de l'homme gidien est donc analogue à celle de l'artiste. Il lui faut, avec les données complexes de Zeus, du garçon de café, de Prométhée, composer une harmonie<sup>358</sup>.

Enfin, la délectation jouissive et gratuite du texte est symbolisée dans la sotie par le banquet de l'aigle : les personnages dévorent ce qui nuit à la liberté. L'acte est une appropriation par la nourriture plus qu'une destruction : ils saisissent en leur être ce qui leur paraissait antagoniste. On comprend que, trop longtemps, l'auteur-Prométhée a trop été « dévoré » par son livre (« Il me mangeait depuis assez longtemps ; j'ai trouvé que c'était mon tour. ») et qu'à présent il invite tous ses amis à la consommation : « À table ! Allons ! À table, Messieurs ! »<sup>359</sup>. Autre indice étayant cette interprétation, ce dialogue qui suit entre Coclès et Prométhée :

— Il n'aura donc servi à rien ? demanda-t-on.  
— Ne dites donc pas cela, Coclès ! – Sa chair nous a nourris. – Quand je l'interrogeais, il ne répondait rien... Mais je le mange sans rancune : s'il m'eût fait moins souffrir il eût été moins gras ; moins gras il eût été moins délectable.

Le *on* très impersonnel désigne assez bien le lecteur qui s'étonne de la résolution finale du Titan. Les verbes « interroger » et « répondre » renvoient sans doute au sens métaphorique du texte : obscur, mais par là, jouissif. L'apparente gratuité, meilleure mise au jour de l'arbitraire d'auteur, est le lieu de l'interrogation du lecteur la plus intense et de son plus grand plaisir.

## 2. Le modèle ludique et les modèles génériques médiévaux (sottie, fatrasie).

Patrick Pollard a suggéré que *Le Prométhée mal enchaîné* empruntait sans doute son « désinvolte » aux *Dialogues* de Lucien de Samosate, où les sujets mythologiques sont présentés dans des conversations « parodiques et irrévérencieuses »<sup>360</sup>. Derrière l'ironie et le

357 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 31.

358 G. Brée, « Signification du *Prométhée mal enchaîné...* », *op. cit.*, p. 18.

359 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 116.

360 P. Pollard, A. Gide, *Gide et le mythe grec*, *op. cit.*, p. 30.

ton désinvolte, démythifiant des soties, mais aussi dans les procédés de production du non-sens, se cachent bien des modèles littéraires. On peut les mettre en perspective avec les textes gidiens. L'alternative entre interpréter les énoncés comme ludiques ou sérieux participe de la difficulté de ces textes. C'est qu'à la manière des romans de Rabelais, que Gide dit à plusieurs reprises admirer dans son journal, ou de la fatrasie, les soties « révé[ent] une vérité supérieure à la réalité et la cache derrière une apparence bouffonne<sup>361</sup>. »

### a) Le ludique et le sérieux.

B. Fillaudeau a fait du ludique le prisme de son analyse complète des trois soties. Il peut en effet suffire à expliquer et analyser toutes les fantaisies dans la délivrance du sens que se permet Gide. Mais le sérieux est présent malgré tout, comme le suggère le jeu de mots caché dans le titre *Paludes* : « pas » - « lude » ; pas un divertissement, semble-t-il dire. Le problème est pour le lecteur de percevoir la limite, s'il y en a une, entre esprit de sérieux et esprit ludique dans les soties : « Le texte est une énigme béante, le lecteur ne peut savoir s'il ne s'y fourvoie pas, ni si le jeu proposé n'est pas, malgré tout, un jeu de dupes<sup>362</sup>. » C'est-à-dire que les pistes lancées par Gide ne sont pas assurément de vraies directions d'interprétation. On pense par exemple à cette bizarrerie typographique du *Prométhée* : la diversion du Titan « Cependant je lance quelques fusées » est suivie de deux lignes de points<sup>363</sup>. Parodie de roulements de tambours, d'usage abusif des points de suspension pour créer le suspense ? Ou simple plaisir de surprendre et de laisser le lecteur s'interroger ? Ce passage crée un creux dans le texte, comme une ellipse concrétisée typographiquement et qui joue de l'immersion du lecteur. Cet exemple s'intègre parfaitement à la définition qu'Eugen Fink donne du jeu :

Le jeu est, pour ainsi dire, le vis-à-vis du sérieux, de la vie, du souci et du travail [...] ; il apparaît comme ce qui n'est pas « sérieux », ne crée pas d'obligations, comme détente provisoire de la tension de l'existence<sup>364</sup>.

Les « fusées » que lance Gide, ces diversions purement visuelles dans la lecture que sont les deux lignes de points, offrent une pause sans conséquence dans l'intrigue, sans que cela amène le comique. Le ludique dans le texte relève plutôt d'une recherche de « désamorçages du sérieux », avec notamment la création de distances entre la gravité supposée des développements et leur traitement par le narrateur ou les dialogues<sup>365</sup>. Ainsi, quand Coclès

361 B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 97.

362 *Ibid.*

363 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 77-78.

364 Eugen Fink, [et al.] *Le jeu comme symbole du monde*, Paris, Éd. de minuit, 1993, p. 9. Cité in : B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 20.

365 V. B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 48-49.

perd son œil par la faute de l'aigle de Prométhée, son exclamation est caricaturalement euphémisée : « Mais faites donc attention<sup>366</sup> ! ». La conférence de Prométhée est ponctuée de distribution d'images libertines qui ôtent tout masque de dignité à l'assemblée, des images dont le Titan assume parfaitement la fonction :

J'ai aussi sur moi des photographies obscènes et des fusées volantes ; aux moments les plus graves de mon discours j'aurai soin de distraire avec elles le public<sup>367</sup>.

Mais outre de provoquer le rire du lecteur, n'y a-t-il pas derrière cette mise en scène grotesque l'intention, de la part de Gide, de dénoncer la culture du divertissement en cette Belle Époque, ou la facilité avec laquelle un orateur, un romancier, peut s'attirer les sympathies de son audience ? De même, dans le « gémis-je<sup>368</sup> » de *Paludes*, qu'un critique a jugé peu harmonieux, s'attirant par là-même la risée de Gide, n'y a-t-il qu'un jeu sur les sonorités ou une parodie déguisée<sup>369</sup> ? Rien de sûr, cependant la gratuité pure est une position herméneutique inconfortable à tenir pour le lecteur. Pour P. Pollard,

Dans ses nouvelles interprétations du mythe, [Gide] fera valoir un esprit moqueur [...] Il ne veut surtout pas en faire un nouvel Évangile [...]. L'ironie lui est naturelle [...]. Elle n'est nullement hostile à l'objet du discours, *mais consiste à ne pas dévoiler le sens précis de ce qu'on dit* – le lecteur non averti en est donc souvent la victime<sup>370</sup>.

L'ironie, chez Gide, est moins proche du sarcasme dirigé que du ton du clown shakespearien (*fool*, « fou » ou « sot » en anglais). Le ton du *fool* est identifiable à sa faculté à introduire l'inquiétude chez qui l'écoute, en ne montrant jamais le véritable visage sous le masque. Une complicité autour des fonctionnements potentiels du texte, qui peut donc tourner court si le jeu ne se fait pas dans les mêmes conditions pour tous :

Pour que le jeu puisse s'établir [...] le lecteur doit avoir au moins l'impression qu'il n'a pas perdu d'avance ou qu'il doit et peut découvrir des choses cachées dès lors que le pouvoir « fascinateur » de la fiction n'est plus l'enjeu primordial. Dans cette perspective ludique la force du lecteur est cette imprévisibilité de l'interprétation<sup>371</sup>.

La sotie garantissant la liberté du lecteur, l'interprétation sérieuse ou purement ludique du texte gidien reste finalement à sa charge. La dévaluation des valeurs comme la vérité donne aux soties un aspect carnavalesque dont il faut maintenant étudier les origines.

366 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 42.

367 *Ibid.*, p. 62.

368 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 142.

369 A. Gide, *Journal. II.*, p. 1236. En 1935, il écrit, avec un peu de mépris, qu'il est absurde de : « blâmer le "gémis-je" de *Paludes* qu'un critique [...] avait la gentillesse de trouver peu harmonieux. »

370 P. Pollard, A. Gide, *Gide et le mythe grec*, *op. cit.*, p. 185. Nous soulignons.

371 B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 94-95.

## b) Soties, sottie médiévale et fatrasie.

### *La sotie et la sottie*

On doit à B. Fillaudeau la seule explicitation complète, à notre connaissance, des ressemblances et distinctions entre la sotie gidienne et son référent médiéval. Il émet aussi l'hypothèse des voies qui ont pu mener Gide à s'intéresser aux sotties et vouloir emprunter leur nom pour désigner trois de ses textes<sup>372</sup>. Il ne s'agit pas ici donc de refaire ce travail, mais d'interroger principalement l'esprit de gratuité et l'hermétisme présents déjà dans la sottie, au regard du projet gidien.

La sottie apparaît fin XIV<sup>e</sup>-début XV<sup>e</sup> siècle. Satirique, elle emprunte son comique à la farce et met en scène un imaginaire « peuple sot » représentant allégoriquement la société réelle, en tournant surtout en dérision les détenteurs des pouvoirs politiques et religieux<sup>373</sup>. Gustave Lanson y voit un « monde renversé qui exprimerait en la grossissant la folie du monde réel<sup>374</sup> ». La sottie a donc un fonctionnement symbolique systématique dont la visée est en partie cathartique : « C'est un genre critique qui vise à montrer tous les aspects de sa bêtise à une société contemplant sa propre folie, et qui en vient à douter de ses propres valeurs<sup>375</sup>. » On reconnaît là le mode de la parodie du littérateur dans *Paludes*, dont le destinataire est bien, entre autres, Gide lui-même. Le dialogue entre Hubert et le narrateur fait vite révéler le défaut de confiance en lui de ce dernier :

— Tu sais, reprit-il, moi je ne m'y connais pas ; j'écoute ; du moment que ça t'amuse d'écrire *Paludes*...  
— Mais ça ne m'amuse pas du tout, criai-je ; j'écris *Paludes* parce que... Et puis parlons d'autre chose...<sup>376</sup>

L'outrance expressive (le cri, les aposiopèses) rend le personnage ridicule. Ailleurs, la dissimulation du sens « réel », à supposer ici qu'il y en ait un, passe par le travestissement des personnes sous des formes grotesques. Ainsi, Pierre Louÿs, qui est le personnage à retrouver derrière Hubert, est représenté en chasseur de panthères en escarpolette, une sorte de balançoire. Elle rapproche Hubert et son partenaire de chasse de deux enfants ne maîtrisant pas tout à fait ce qu'ils font. L'escarpolette en effet : « ne présente vraiment tous ses avantages que lorsqu'on manque la panthère. En effet, le contre-coup de la détente est une impulsion assez vive pour balancer l'escarpolette<sup>377</sup>. » Plus loin est évoquée de façon grotesque la manière dont Hubert s'enfonce tout entier dans la vase pour mieux se cacher des canards<sup>378</sup>.

372 V. B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 27-36.

373 *Ibid.*, p. 27.

374 Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Larousse, cité in : B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 28.

375 B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 28.

376 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 63.

377 *Ibid.*, p. 109.

378 *Ibid.*, p. 115.

Autre déguisement, dans *Le Prométhée*, Zeus, dieu souverain, est assimilé à un « Miglionnaire », un « banquier », à un patron zélé ; et sa main-mise sur le monde à la direction (très libérale) d'une entreprise : « Je lance. Puis, une fois une affaire lancée, je la laisse, je n'y touche plus<sup>379</sup>. » Pire, Gide encourage le lecteur, qui aura peut-être déjà décelé une allusion, à penser que le Miglionnaire figure le Dieu chrétien :

- Savez-vous ce qu'on dit ? demanda le garçon au banquier.
- Qu'est-ce qu'on dit ?
- Que vous êtes le bon Dieu !
- Je me le suis laissé dire, fit le banquier<sup>380</sup>.

On pourrait comprendre que des abstractions comme la vie des individus sont associées à des valeurs purement pécuniaires ; ou inversement, que la valeur la moins spirituelle qui soit, l'argent, tienne lieu de valeur suprême aux hommes ; et sa figure titulaire, le banquier, de divinité. Il faut noter combien le banquier se désengage de ce que peut croire le garçon, comme s'il lui laissait soin de construire à sa guise une religion à partir de sa personne. L'idée d'une invention de Dieu par les hommes n'est pas loin<sup>381</sup>. Si la sottie prend discrètement pour cible des figures d'autorité, Gide s'attaque ici à sa suprême incarnation.

Ces déguisements volontaires, prenant par exemple la forme d'énoncés évasifs, rappellent l'une des principales caractéristiques de la sottie, qui est d'engager une vraie critique sous l'apparence d'une folie exubérante<sup>382</sup>. L'écart entre l'outrance de l'esthétique et le sérieux des intentions profondes crée un risque de ne pas être compris.

Ce que la sot(t)ie fait ne peut se faire que dans l'espace, saisi de gré ou de force, par l'écrivain provocateur : une revendication de liberté de parodier, de ne rien tenir comme trop respectable pour être moqué, est sous-jacente. Comme l'explique B. Fillaudeau, la sottie naît au sein d'une société dont la foi en l'Église a été ébranlée (la croisade de 1190 est un désastre) et qui renoue avec le jeu, donc les actions gratuites<sup>383</sup>. Par une lointaine analogie, Gide met à distance l'esprit de sérieux et de rationalité qui dominent les élites littéraires, qu'elles soient acquises au réalisme ou au symbolisme. Déjà quand Gide fait le choix d'un genre aussi peu connu et chronologiquement daté pour son époque, il s'octroie une grande liberté dans la construction de son texte, de son esprit : il se libère de l'horizon d'attente très codifié du roman, en particulier<sup>384</sup>.

---

379 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 84.

380 *Ibid.*, p. 87.

381 Pour une interprétation complète du *Prométhée* autour des enjeux du christianisme, v. Kurt Weinberg, *On Gide's Prométhée : private myth and public mystification*, Princeton, États-Unis d'Amérique, Princeton University Press, 1972, 1972, xiii+145 p.

382 Jean-Claude Aubailly, *Le monologue, le dialogue et la sottie : essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen-Âge et du début du XVIe siècle*, Paris, Champion, 1976, p. 442.

383 B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 31.

384 *Ibid.*, p. 25.

*La sottie et le genre fatrasique : procédés de production du non-sens et plaisir de l'inventivité linguistique.*

La sottie donne place au langage des fous, qui interviennent dans des univers par ailleurs stables et signifiants. Des dialogues impossibles s'enchaînent alors : « — Je fus sept ans commis charcutier durant un carême naguère. — Un fromage mou me cassa le crâne l'autre jour<sup>385</sup>. » Avant cela, c'est en poésie que s'expérimentait un tel langage. De tels effets de non-sens sont issus du genre fatrasique ; et l'écriture gidienne y puise directement certaines inspirations. Quoiqu'ils soient sensiblement différents à première lecture, la comparaison des sotties gidiennes au fatras et la fatrasie fait apparaître d'importantes similitudes.

La *fatrasie* et le *fatras*, petites pièces à la versification très contraignante, apparaissent avant les sotties, respectivement aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. On suppose que les deux mots sont empruntés au langage courant, où ils signifiaient « bourde ou jeu de mots cocasse intégré au discours<sup>386</sup> ». Ces deux genres affiliés mettent déjà en œuvre du non-sens et du « saugrenu ». D'après Paul Zumthor, l'apparition de ces formes ludiques est socialement signalée comme une opposition à la pratique, largement répandue dans la bourgeoisie, du chant courtois, où peu de diversité thématique et formelle était proposée<sup>387</sup>. La rhétorique héritée de l'Antiquité, référence esthétique pour ces derniers, est mise à distance dans le genre fatrasique. Toute proportion gardée, la sottie gidienne relève d'un *ethos* de provocateur semblable aux fatrassiers, ou mieux, d'« inquiéteur<sup>388</sup> » littéraire, à la fois contre le roman réaliste et contre l'école symboliste.

L'analyse effectuée par P. Zumthor gagne à être mise en parallèle avec celle de *Paludes* et du *Prométhée mal enchaîné*. Du point de vue de formel, tout d'abord, on remarque que Gide a recours à certains procédés qui donnent au genre fatrasique son identité.

À titre d'exemple, nous présentons ici respectivement un extrait de fatras et un de fatrasie.

Ma dame, se j'ai pestri,  
Vous arés de mon bis pain.  
Ma dame, se j'ai pestris  
J'arai deus oes de pertris

385 *Menus propos*, sottie de Rouen, 1461, cité in : Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 86.

386 Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 75.

387 *Ibid*, p. 85. Elle était si répandue que, d'après Zumthor, au XIII<sup>e</sup> siècle, quand la tradition courtoise s'est étendue partout en France depuis le pays d'Oc d'où elle est originaire, chaque bourgeois aisé se disait trouvère.

388 Fonction devenue un lieu commun de la critique, Gide la revendique dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* : « Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle. Le public préfère toujours qu'on le rassure. Il en est dont c'est le métier. Il n'en est que trop. », *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 2008, p. 96.

Qui seront fil de nonnain  
Et s'aront piet de brebis<sup>389</sup> [...]

« Madame, si j'ai pétri (ma farine), vous aurez de mon pain bis. Mais, si j'ai pétri, j'aurai deux œufs de perdrix qui seront fils de nonne et auront pieds de brebis »

Le fatras emprunte généralement ses deux premiers vers à une chanson existante ; le reste du poème est une forme de glose absurde de cette proposition. La fatrasie ne glose pas, elle n'est généralement pas à la première personne.

Tripe de moustarde  
Se faisoit musarde  
Dou poistron s'antain,  
Et uns oes ce farde  
pour ce que il n'arde  
d'un pet de putain<sup>390</sup> [...]

« De la tripe de moutarde se payait du bon temps avec le cul de sa tante, mais un œuf le dissimule de peur de se faire brûler par le pet d'une putain. »

Il faut laisser de côté les registres scatologique et vulgaire qui apparaissent peu dans les soties gidiennes, sinon sous la forme d'allusions grivoises, rares, dont la plus apparente est sans doute la suivante : dans *Le Prométhée*, quand Tityre et sa compagne voient passer la parade de Mœlibée, ce dernier passe nu devant le couple : « “Oh, dit Angèle, penchée sur Tityre, qu'il est beau, que ses reins sont dispos ! Que ses flûtes sont adorables !” Tityre était un peu gêné<sup>391</sup>. ». Mais la dissimulation du sens grivois est bien éloignée de la littéralité manifeste dans la fatrasie ci-dessus.

D'autres procédés sont présents en commun, de façon plus nette.

- Des procédés de « brisure de continuité sémantique<sup>392</sup> ».

Ils peuvent reposer sur la contradiction sémique : « J'ai la plaisanterie sérieuse<sup>393</sup> » ; « À ce propos une anecdote... Mettons que je n'ai rien dit<sup>394</sup>. » Dans les soties, ces énoncés contradictoires sont souvent métalinguistiques. Ils remettent par là en cause la cohérence et le bien-fondé de la parole du locuteur, soupçonné d'inconséquence psychique. Par extension c'est le texte lui-même qui s'affirme en se niant, renonçant à toute valeur péremptoire.

Apparaissent aussi des contradictions dans l'usage des classèmes (opposition entre animé et inanimé ; entre animal et humain) : « Mais les moutons *voulaient* qu'on les mène à des fêtes<sup>395</sup>. » Le contexte et l'absurdité du sens littéral conduisent ici à lire *moutons* comme

389 Cité in : P. Zumthor, *op. cit.*, p. 76. Ce fatras de Watriquet Brassanel de Couvin date d'environ 1328. La traduction est de Zumthor.

390 *Ibid.* Cette fatrasie fait partie de l'ensemble dit des « Fatrasies d'Arras ». La traduction est de Zumthor.

391 A. Gide, *PME, op. cit.*, p. 112-113.

392 P. Zumthor, *op. cit.*, p. 78.

393 A. Gide, *P., op. cit.*, p. 136.

394 A. Gide, *PME, op. cit.*, p. 103.

395 A. Gide, *P., op. cit.*, p. 147. Nous soulignons.

une métaphore pour parler des êtres prompts à suivre d'autres aveuglement. L'effet comique demeure néanmoins.

- Des procédés de création d'absurde et de saugrenu reposant sur le lexique.

Dans les fatrasies, ils s'appuient sur la multiplication des substantifs, en particulier des substantifs concrets<sup>396</sup>. L'inventaire des occupations d'Hubert (censées représenter un exemple à suivre pour le narrateur oisif) dressé par Angèle est très représentatif :

— D'abord lui monte à cheval. [...] Il dirige [...] une autre compagnie d'assurance contre la grêle. [...] Il suit des cours de biologie populaire. [...] Il a fondé un atelier de rempaillage pour occuper de jeunes aveugles<sup>397</sup>. »

La diversité des registres qui remplissent cet emploi du temps, la grande spécification de chaque activité jusqu'à l'hapax (qu'est-ce que la « biologie populaire » ?) rompt avec la prétention d'Angèle de faire autorité par l'énumération.

Les adjectifs, dans le genre fatrastique, sont principalement axés sur la matérialité des choses ; les verbes sont violents ou de mouvement. Or, des situations qui confèrent à l'impossible et marquées par la violence sont présentes dans *Le Prométhée*, comme cette affiche annonçant la conférence du Titan, et dotée de mouvement : « tous deux brusquement furent heurtés par une affiche ambulante<sup>398</sup>. »

Ils peuvent également consister en des rapprochements inédits dans la prédication, dans les compléments inessentiels, etc. Ainsi dans *Le Prométhée*, Damoclès souffre d'un « rétrécissement de la colonne<sup>399</sup> », dont l'effet saugrenu est amplifié par le caractère d'autorité et de sérieux du type de discours qu'est le diagnostic médical. Dans le « Paludes » du narrateur, c'est aussi un médecin qui prescrit un inhabituel remède : « mangez des vers de vase<sup>400</sup> ».

- Les registres triviaux et du digestif sont surreprésentés.

Malgré l'apparente abstraction des deux soties gidiennes, on remarque que le digestif est statistiquement très bien représenté : par exemple, le régime du narrateur de *Paludes* est l'objet d'une grande préoccupation et d'expérimentations assez peu diversifiées (« Ce matin, après une nuit très agitée, je me levai un peu souffrant ; au lieu de mon bol de lait, pour

396 P. Zumthor, *op. cit.*, p. 81.

397 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 18.

398 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 59. On entend bien sûr que cette affiche est sans doute transportée par une personne ou un véhicule, mais l'usage métonymique court-circuité à première lecture cette interprétation.

399 *Ibid.*, p. 81.

400 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 41.

varier, je pris un peu de tisane<sup>401</sup>. » ; « Après la nuit horrible, me sentant souffrant, je pris au lieu de lait, pour varier, un peu de tisane<sup>402</sup>. »). Il est question d'un banquet ; on compte de nombreuses occurrences du verbe *manger* et d'autres termes du lexique de la nourriture. Sans pouvoir ici le détailler, le digestif est également très présent dans *Le Prométhée*, cette sur-représentation lui donnant une valeur éminemment symbolique : outre les maintes scènes de pitance de l'aigle, on trouve un banquet et les repas des trois comparses au restaurant. La santé s'y mesure au gras, que ce soit pour l'aigle ou pour le Titan. Ainsi, la métaphore qui glose la maladie de Damoclès est empruntée au même registre : « L'inquiétude le dévore. Il est maigri, maigri, maigri<sup>403</sup>. » On va jusqu'au scatologique, puisque dans un comportement inexplicable Damoclès « cherche partout [son billet] et ne le revoit nulle part ; il croit l'avoir mangé, se purge et pense le trouver dans ses selles<sup>404</sup>. »

- L'absurdité du discours assurée par un usage aberrant des coordonnants logiques<sup>405</sup>.

L'« envoi<sup>406</sup> » de *Paludes*, outre sa difficulté d'être lu comme un résumé distancié, ce qui est sa fonction normale, comporte un saut logique :

Et quand nous avons bien voulu danser  
Plus personne ne jouait de la flûte.

*Aussi* depuis notre infortune  
Moi je préfère la bonne lune<sup>407</sup> [...]

Du désagrément social à l'ode au satellite, la jonction n'est pas claire. Une explication de ce raccourci serait la référence à la « Complainte de cette bonne lune » de Jules Laforgue qui met en scène une danse effrontée des étoiles.

- La fatrasie et les soties accumulent des unités autonomes et ne font pas place à la causalité narrative. Par exemple, dans « Et comme elle s'appelait Angèle, il prit coutume d'aller tous les trois jours passer chez elle ses soirées<sup>408</sup> », les deux unités sont artificiellement reliées dans la subordonnée circonstancielle de cause, alors qu'aucune liaison de cause à effet n'est décelable.

Enfin il faut noter que ni la fatrasie ni la sotie gidienne ne produisent leur non-sens en s'affranchissant des règles de la syntaxe ou du lexique ; bien au contraire, elles exploitent les

---

401 *Ibid.*, p. 57.

402 *Ibid.*, p. 103

403 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 89.

404 *Ibid.*, p. 88.

405 P. Zumthor, *op. cit.*, p. 77.

406 Autre emprunt à la poésie du XIV<sup>e</sup> siècle, puisque l'envoi est normalement présent à la fin des ballades et des chants royaux.

407 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 147. Nous soulignons.

408 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 109.

propriétés d'une langue relativement figée pour les détourner : cela tient à l'amphigouri, non au charabia.

Rigoureusement, néanmoins, la sotie gidienne s'apparente plutôt dans ses procédés de non-sens à un genre moins pratiqué : la rêverie. Elle cultive, au XIII<sup>e</sup> siècle, le coq-à-l'âne quasi systématique, mais à une échelle différente : un distique forme en général un ensemble sémantiquement cohérent, le suivant n'a en revanche aucun rapport<sup>409</sup>. En effet dans le genre fatrasique, contrairement aux soties, le non-sens « pénètre au sein du syntagme même, entre les éléments duquel il coupe le courant des significations attendues<sup>410</sup>. » Statistiquement, c'est en revanche assez rare dans *Le Prométhée* ou *Paludes*. Mais la faculté de surprendre de la sotie gidienne tient justement à sa variété de procédés, le non-sens n'en étant qu'un avatar, non le procédé unique, comme cela pouvait l'être dans les genres fatrasiques.

Ces procédés du non-sens chers au fatrassier participent en tout cas d'un esprit, d'un *ethos* d'auteur qui rappellent par bien des aspects celui de Gide. Si l'on devait s'en référer aux canons esthétiques du *trobar ric* et du *trobar clus*<sup>411</sup>, le genre fatrasique comme la sotie gidienne se situent visiblement du côté du second, qui vise un certain hermétisme dans une forme concentrée, au moyen d'un « un surcroît d'artifice, engendrant on ne sait trop quel surcroît de signification<sup>412</sup>. » La transformation, dans le langage littéraire, des lois du monde et de la pensée, participe d'un esprit provocateur. Le genre fatrasique s'opposait ainsi au genre courtois, dont le plaisir naissait selon Zumthor d'une « cohérence idéale, une homogénéité allusive et idéologique ». Au contraire,

Le langage fatrasique produit un non-sens qui est incohérence matérielle, hétérogénéité allusive, parodie idéologique, dans laquelle le fatrassier et ses auditeurs goûtent en commun la joie de leur dispersion, éprouvent la dissémination de l'univers concret où plongent leurs racines<sup>413</sup>.

Plaisir purement littéraire puisqu'il voit s'incarner, dans le langage, des impossibilités physiques et des rencontres incongrues, il s'apparente à la jouissance devant l'inédit que le lecteur peut avoir de certains énoncés des soties. Par exemple, durant son interview, le Miglionnaire utilise des comparaisons dont l'aspect gnomique rappelle le proverbe. Mais le cliché – marque de l'enlisement de la langue, est refusé : « J'expérimente ; je joue comme un Hollandais sème ; comme il plante un secret oignon<sup>414</sup>. » Le jeu déstabilisant va jusqu'à

409 P. Zumthor, *op. cit.*, p. 74.

410 *Ibid.*, p. 75.

411 Les styles des troubadours s'élaborent et se différencient au XII<sup>e</sup> siècle, comme l'explique Paul Zumthor : « le *trobar leu*, simple et dépourvu de figures ; le *trobar ric*, où dominent les sonorités éclatantes ; le *trobar clus*, fondé sur l'obscurité des métaphores et la clôture du sens. » V. Paul Zumthor, « Troubadours et trouvères », *Encyclopædia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/troubadours-et-trouveres/>.

412 P. Zumthor, *op. cit.*, p. 70.

413 *Ibid.*, p. 85.

414 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 85.

antéposer un adjectif abstrait à un substantif d'apparence très triviale. Pour le fatras, ce plaisir de surprendre à chaque syntagme son lecteur agit « comme un moyen d'exaltation purement linguistique, dénué de toute référence à d'autres réalités qu'aux formes brutes du langage<sup>415</sup>. » Chez Gide, la fin ne nous semble pas toujours si désintéressée : le saugrenu est certes l'un des principes esthétiques avancés, mais la référence ironique au symbolisme justifie parfois ces écarts du langage ordinaire. C'est le cas des « stupeurs opaques<sup>416</sup> » censées référer aux poissons, métaphore tout aussi opaque expressément attribuée à un ami symboliste du narrateur. Il est d'autres fois difficile de justifier par l'un ou l'autre de ces buts les énoncés aberrants des soties.

Une autre hypothèse est possible : qu'en ayant recours à de tels procédés, et en particulier dans les dialogues, Gide s'essaie à introduire dans le texte un pur incompréhensible, sans nécessaire visée herméneutique.

### 3. Une énonciation qui dépasserait la visée communicationnelle ? Explorer la faille(it)e du sens<sup>417</sup>.

La grande abstraction des soties et les multiples interprétations qui ont été proposées conduisent à interroger la piste de l'incompréhensible, que la première lecture conçoit déjà intuitivement. Si Gide a effectivement envisagé ce projet, ce sera peut-être encore sur inspiration de Mallarmé. Dans « Le Mystère dans les Lettres », il écrit : « Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun<sup>418</sup>. » Le sentiment de ce que la psychanalyse nommera l'*inconscient* influence l'écriture symboliste qui prend l'aspect d'une quête vers cette présence innommable.

Faire de la poésie pour Mallarmé, c'est donc donner à lire, en leur offrant une réflexion, les mécanismes inconscients du langage, qui ne sont rien d'autres, puisque l'homme est un être de langage, que les mécanismes de l'imaginaire humain<sup>419</sup>.

Le projet poétique s'offre comme une mise à nu d'un incompréhensible, puisque les mécanismes inconscients sont voués à rester imperméables à la conscience rationnelle. Chez Gide, cette part de mystère persistant, qui défait la communication littéraire, demande aussi à

---

415 P. Zumthor, *op. cit.*, p. 88.

416 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 22.

417 « Explorer la faille du sens » est une des fonctions de la littérature que donne Marie-Thérèse Mathet. V. « L'incompréhensible, enjeu de l'art », *L'incompréhensible, Littérature, réel, visuel*, éd. Marie-Thérèse Mathet, Paris, France, Hongrie, Italie, 2003, p. 8.

418 Stéphane Mallarmé, *Divagations*, 1897. Cité in : Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, éd. Daniel Bergez, Paris, Dunod, 1993, p. 109.

419 *Ibid.*

être questionnée. La faille du sens est bien un des objets des soties, au même titre qu'elle le sera dans le théâtre de l'absurde par des procédés similaires.

### a) L'incompréhensible littéraire.

Toutes les grandes œuvres d'art sont d'assez difficile accès. Le lecteur qui les croit aisées, c'est qu'il n'a pas su pénétrer au cœur de l'œuvre. Ce cœur mystérieux, nul besoin d'obscurité pour le défendre contre une approche trop effrontée ; la clarté y suffit aussi bien<sup>420</sup>.

Cette citation en elle-même cryptique tente de cerner la persistance d'un incompréhensible même quand le texte serait « transparent » (« la clarté y suffit aussi bien »). Le difficile serait la couche profonde de l'œuvre, celle que n'entame qu'une lecture qui a persévéré ; la première perception du texte serait celle de sa facilité : des positions qui contredisent l'expérience de lecture. En somme, ce qui ne se conçoit pas bien s'énonce clairement. Les contributeurs à *L'incompréhensible, Littérature, réel, visuel*<sup>421</sup>, se rangent à cet avis.

En philosophie, l'*incompréhensible* n'est pas l'*illisible* : il ne s'agit pas d'un défaut calligraphique ou de faillite à faire sens à cause d'un problème d'expression. Il n'est pas non plus l'*inintelligible* : ce qui ne peut être saisi par l'intelligence. En termes kantien, ce qui reste inintelligible, c'est le sensible, inconnaissable aux moyens de l'entendement humain<sup>422</sup>. Plus spécifiquement, l'incompréhensible « narratologique » se différencie du secret, de l'énigme ou du mystère : « l'énigme jouant sur le crypté, et le secret sur le caché, l'incompréhensible pointe “là où manquent le secret et l'énigme explicites”<sup>423</sup> ». La jonction entre la définition philosophique et celle proposée ici se trouve au niveau du sensible : en incluant par la *mimésis* au texte littéraire un réel incompréhensible, brut, l'écrivain donne une mesure d'incompréhensible à son texte. C'est précisément ce que la lecture ou l'herméneutique ne permettront jamais de traduire en termes rationnels, ce dont le « pourquoi » reste indéterminé. *L'incompréhensible* se différencie de l'*absurde*, dont le sens philosophique est lié au constat métaphysique d'une absence de téléologie dans l'ordre des choses et au sentiment de l'homme devant sa liberté. Plus fréquemment, « absurde » comme adjectif désigne quelque chose qui contrevient à la raison ou au sens commun. Le *non-sens* est plus spécifiquement linguistique et se réfère au « caractère asémantique » d'un énoncé. Il est cependant utilisé chez Camus comme synonyme de l'*absurde*<sup>424</sup> ; usage que nous éviterons

420 A. Gide, *Journal. I., op. cit.*, p. 160.

421 *L'incompréhensible, Littérature, réel, visuel*, éd. Marie-Thérèse Mathet, France, Hongrie, Italie, 2003, 412 p.

422 V. François Dutrait, « Incompréhensible et “vision tragique du monde” », *L'incompréhensible, op. cit.*, p. 69.

423 Marie-Thérèse Mathet, *op. cit.*, p. 8.

424 Albert Camus, *L'Homme révolté*, 1951, p. 365.

pour plus de clarté.

On veut ici voir comment l'« opacité elle-même s'avère heuristique<sup>425</sup> » en analysant les « dispositifs de l'incompréhensible » qui sont mis en place dans les deux soties. Définis par Philippe Ortel, ce sont les outils de l'écrivain employés pour esquisser un infini : « toute *structure* s'articulant à la *conjoncture* d'un réel immaîtrisable »<sup>426</sup>. On peut se le figurer comme un rivage au-delà duquel s'étend une mer infinie ; une fenêtre qui s'ouvre sur un réel sans barrières. Les dispositifs de l'incompréhensible s'opposent à l'herméneutique pour proposer autre chose, cette autre chose qui d'après Jean Bessière est l'essentiel : l'interprétation rendrait l'œuvre « subsumée à un sens déjà là », cette approche réduisant l'incompréhensible révèle pour lui que ses théoriciens ne peuvent pas concevoir « le pur langage » ou « la pure existence du monde »<sup>427</sup>.

### *L'incompréhensible mis en scène dans la perception des personnages.*

Prométhée, Coclès et Damoclès sont tous trois mis en face de l'incompréhensible et tentent d'y remédier de différentes façons. Damoclès est le plus cartésien ; à la réception d'une lettre qu'il n'attendait pas, qui n'est pas signée et qui contient cinq-cent francs, sa méthode d'investigation est très scientifique :

Je réfléchis beaucoup, d'après la meilleure méthode : *cur, unde, quo, qua* ? – D'où, pour où, par où, pourquoi ? Et ce billet n'était réponse à rien, puisque j'interrogeais pour la première fois<sup>428</sup>.

Pour lui, qui n'a jamais questionné sa réalité, l'irruption de la lettre, forme brute et sans arrière-plan explicatif, sans pourquoi, sans origine connue, est d'une violence absolue. Coclès, lui, est en proie au doute métaphysique : il n'envisage pas comment il peut exister s'il n'a pas été conçu, clin d'œil de l'auteur à la nature fictionnelle du personnage, mais aussi révélation d'accent pascalien :

Je suis descendu dans la rue, quêtant une détermination du dehors. Je pensais que d'un premier apport devait dépendre ma destinée ; car je ne me suis pas fait moi-même, trop naturellement bon pour cela. Un premier acte, je le savais, allait me motiver l'existence<sup>429</sup>.

En quittant son domicile, il se met en quête d'un hasard déterminant pour sa vie. L'entité à l'origine de sa création, laquelle existe forcément à ses yeux, serait forcément un principe mauvais, comme il le dit avec humour. L'acte d'envoyer la lettre sera à ses yeux la clé de voûte de son identité : l'envoi est motivé par la nécessité de motiver son existence, donc lui

425 Marie-Thérèse Mathet, *op. cit.*, p. 7.

426 Philippe Ortel, « Les dispositifs de l'incompréhensible », *L'incompréhensible, op. cit.*, p. 389.

427 Jean Bessière, « Incompréhensible (ou difficile à comprendre) et pertinence en littérature », *L'incompréhensible, op. cit.*, p. 10.

428 A. Gide, *PME, op. cit.*, p. 26.

429 *Ibid.*, p. 31.

est compréhensible. C'est pour cela qu'il ne tombe pas malade, contrairement à Damoclès qui meurt de ne pas savoir qui est le gifleur de Coclès :

— Mais comprenez-moi donc, par pitié. La pitié que je réclame de vous ce n'est pas une compresse sur mon front, un bol d'eau fraîche, une tisane ; c'est de me comprendre. Aidez-moi donc à me comprendre, par pitié ! – J'ai *ceci*, qui m'est venu je ne sais d'où et que je dois à qui ? à qui ?? à Qui<sup>430</sup> ??

La recherche du premier principe correspond au dispositif de l'incompréhensible que définit Ph. Ortel : le « Qui » a une fonction qui le structure, celle d'être le créancier de Damoclès, mais pas d'identité : son cadre dissimule à jamais son contenu, il est une case vide. L'incompréhensible prend souvent la forme de la question *pourquoi*. Le *comment* sera toujours tenu pour atteignable, on peut expliquer par exemple comment fonctionne la gravité. En revanche, son *pourquoi* est laissé hors du domaine de la science. C'est que le *pourquoi* se trouve dans l'ordre de la volition, le propre des êtres pensants ; il constitue la question tragique de la condition humaine<sup>431</sup>.

Le non humain Prométhée arrivant à Paris semble victime d'un effet d'*estrangement*, lui qui est le prisonnier des déterminations d'un mythe arrive dans une réalité incommensurable<sup>432</sup> : les « Diverses célébrités parisiennes [qui passent] à l'envi devant ses yeux » l'interrogent d'une manière qui surprend le lecteur. « Où vont-ils ? »<sup>433</sup> : *quo ?*, demande Prométhée, et la question est solidaire du *pourquoi* ? La naïveté de la question de Prométhée montre la distance de cet observateur neutre à la société terrestre. Les allées et venues des humains lui semblent incompréhensibles quand, pour nous, elles ne suscitent pas d'interrogation. En effet, l'incompréhension dépend du « positionnement physique ou mental de l'auteur ou du personnage par rapport au monde qu'il regarde<sup>434</sup>. »

Le narrateur de *Paludes*, quant à lui Parisien invétéré, s'interroge sur le moment où l'horizon changera au cours de son voyage en express et discute avec Hubert :

« D'ailleurs, au bout [de la ligne d'express] il y a une autre ville. – Campagnes ! Où sont les campagnes ?  
— Cher ami, dit Hubert marchant aussi, tu exagères : les campagnes commencent où finissent les villes, simplement. »  
Je repris : « Mais, cher ami, précisément, elles n'en finissent pas, les villes ; puis, après elles, c'est la banlieue<sup>435</sup>... »

Il ne porte pas ici la voix de la raison, mais celle de l'intuition. En nous présentant ces étonnantes réflexions, Gide nous remet en face de l'étrangeté des concepts (ville, banlieue, campagne) en ce que leur ligne de démarcation n'est pas vérifiable à l'œil nu.

---

430 *Ibid.*, p. 93.

431 G. Brée, « Signification du *Prométhée mal enchaîné...* », *op. cit.*, p. 15. L'absence de motivation de Zeus ne peut apparaître aux hommes que comme une injustice.

432 W. W. Holdheim, *op. cit.*, p. 719.

433 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 13.

434 Ph. Ortel, *op. cit.*, p. 379.

435 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 64.

Les personnages faisant l'expérience inquiétante de l'incompréhension dramatisent des interrogations métaphysiques insolubles sous la forme concrète de questions posées sans que, par la suite, quiconque ou quoi que ce soit ne leur réponde. Mais d'autres questions du même type sont posées au lecteur.

*L'incompréhensible offert au lecteur.*

Le premier dispositif est la proposition d'inconcevables, comme cette phrase qui retourne les lois de la perspective et n'est pas loin de nous donner à penser un « cercle carré » : « Un oiseau qui de loin paraît énorme, mais qui n'est, vu de près, pas du tout si grand que cela, obscurcit un instant le ciel du boulevard<sup>436</sup>. » La figuration de la scène en pensée s'avère impossible car elle contredit l'expérience visuelle normale. Un effet semblable se produit dans *Paludes* avec la mention d'un « Paysage inexistant<sup>437</sup> » devant les yeux de Tityre ; ou encore cette remarque sur les jardins : « Grâce à des surveillances continues ces bassins ne sont pas soignés<sup>438</sup>. » Ces paradoxes logiques troublent l'aspect lisse du texte, mais ici cela ne passe pas par l'irruption du réel. Ces propositions sont en fait compréhensibles, mais inconcevables. Reste questionnable la motivation de Gide à intégrer ces propositions.

Ailleurs, des questions sont proposées. On n'aura jamais d'éclaircissement, par exemple, sur les raisons qui rendent « un peu pénible » ou gênante la réponse de Prométhée au garçon :

— Voyons, voyons : Monsieur faisait...  
— Des allumettes, murmura Prométhée rougissant.  
Alors il y eut un silence un peu pénible, le garçon comprenant qu'il avait eu tort d'insister, et Prométhée qu'il avait eu tort de répondre<sup>439</sup>.

Y aurait-il là un jugement de classe sur la profession de fabricant d'allumettes ? Une supposée connaissance du garçon du mythe de Prométhée qui rendrait grotesque la réponse du Titan ? Le silence est surtout « un peu pénible » pour le lecteur. Il est en droit de s'interroger sur ses capacités herméneutiques, mais l'aposiopèse de Damoclès confirme que la sottise joue de la frustration du lecteur : racontant son histoire, il explique recevoir chaque 1<sup>er</sup> janvier une lettre : « ... je préfère ne pas vous dire de qui<sup>440</sup>. » Or, on ne le saura jamais, aucun indice ne permet de le comprendre ensuite. L'allusion ouvre le texte vers un univers de référence inconnu. Prométhée perçoit la présence d'un même potentiel, figuré par l'œuf ici :

D'ailleurs, ayant fait l'homme à mon image, je comprends à présent qu'en chaque homme quelque chose d'inéchos attendait ; en chacun d'eux était l'œuf d'aigle... Et

436 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 40.

437 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 23.

438 *Ibid.*, p. 44.

439 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 19.

440 *Ibid.*, p. 25.

puis je ne sais pas ; je ne peux expliquer cela<sup>441</sup>.

Le potentiel infiniment signifiant de l'aigle, individualisé en chacun, prisonnier en la subjectivité de chacun, en fait une figure disponible à accueillir toute signification.

L'incompréhensible naît aussi du défaut de pertinence. Pour Todorov, la littérature est par héritage romantique le lieu où l'on voudrait que tout coïncide<sup>442</sup>. Gide défait cette tendance en allant contre le « principe de pertinence », proche de la coopération conversationnelle définie par Paul Grice<sup>443</sup> : des propositions sortent de ce que la logique narrative attend, semblent immotivées. L'herméneute doit rivaliser d'imagination pour trouver la pertinence, par exemple, du nom de la salle où Prométhée fait son discours (la « salle des Nouvelles Lunes<sup>444</sup> ») ou de ce geste de Tityre : « *Tityre met une poignée de sel dans sa poche, puis rentre dans sa tour. – C'est tout*<sup>445</sup>. » Le commentaire du narrateur clôt toute possibilité de métadiscours sur le sens de cette action. Tityre a un statut particulier : ce personnage enchâssé ne s'exprime jamais, il est « la troisième personne, celle dont on parle<sup>446</sup> » et sur qui s'imposent une foule de discours qui s'enchevêtrent, s'excluant parfois, sans volonté de cohérence. La parabole tityrénne ajoutée dans *Le Prométhée* rajoute nombre de caractérisations à ce personnage, dont l'histoire paraît glosable à l'infini. Le refus du sens passe donc aussi par l'accumulation.

Gide a pu faire de ce personnage virgilien un objet de discours qui excède la parole du texte, de son métadiscours et même de son paratexte privé [...]. Un commentaire sans fin et sans prise et qui surtout résiste à toute vérité : c'est ce à quoi la « sotie » de Gide se destine, dans la négativité de sa signifiante<sup>447</sup>.

Cette approche des soties comme riches de l'incompréhensible littéraire pourrait paraître infondée si les textes ne nous signalaient pas sa possibilité, au moyen de ce que Tzvetan Todorov nomme « indices » : des « moyen[s] de signaler un statut textuel, et par là d'induire une forme de lecture »<sup>448</sup>. Un des indices de ce type dans le *Prométhée* est le terme d'« anecdote ». Le terme est par deux fois utilisé pour introduire des récits enchâssés censés illustrer *a posteriori* un propos, mais qui ne le font pas clairement<sup>449</sup>. « Anecdotique » est légèrement péjoratif, relève certes du peu d'importance, du contingent ; mais l'anecdote est un court récit généralement surprenant. L'anecdote n'a de valeur pour l'auditeur que si elle est vraie. Elle fait donc partie de ces dispositifs qui encadrent la survenue d'un réel dont le sens

---

441 *Ibid.*, p. 70.

442 Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, *op. cit.*, p. 35.

443 Todorov reformule Grice ainsi : « Rendez à tout moment votre contribution à la conversation conforme au but ou à la direction acceptés de l'échange verbal dans lequel vous êtes engagé. » *Ibid.*, p. 26.

444 A. Gide, *PME*, *op. cit.* p. 60.

445 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 23.

446 *Ibid.*, p. 84.

447 J.-P. Bertrand, « *Paludes* □ traité de la contingence », *op. cit.*, p. 136.

448 T. Todorov, *op. cit.*, p. 28-29.

449 Dans la bouche du narrateur, p. 12 ; et dans celle du garçon, p. 17.

se refuse, ou ne vaut que pour soi.

La faculté du texte à proposer des incompréhensibles peut s'analyser comme un niveau de signification supplémentaire et particulier : celui que Barthes a nommé le « sens obtus » dans son essai intitulé « Le troisième sens ». Il y analyse les niveaux de sens des images<sup>450</sup>. Le premier niveau est *informatif*, de l'ordre de la « communication » et s'analyse au moyen de la sémiotique du message. Le second est *symbolique*, c'est le niveau de la « signification ». Le troisième est le niveau de la « signifiante » : des « accidents signifiants » forment un signe dont on ignore le signifié, « contrai[gnant] à une lecture interrogative (l'interrogation porte précisément sur le signifiant, non sur le signifié, sur la lecture, non sur l'intellection : c'est une saisie "poétique") »<sup>451</sup>. C'est cette dernière saisie qui rend le texte à son étrangeté sans tenter de la subsumer à des catégories d'interprétation. À l'inverse du « sens obvie », dont la symbolique est claire, dirigée sans écart vers le destinataire, empruntée à un lexique connu de tous<sup>452</sup>, le sens obtus dépasse l'intellection,

semble s'employer hors de la culture, du savoir, de l'information ; analytiquement, il a quelque chose de dérisoire ; parce qu'il ouvre à l'infini du langage, il peut paraître borné au regard de la raison analytique ; il est de la race des jeux de mots, des bouffonneries, des dépenses inutiles ; indifférent aux catégories morales ou esthétiques (le trivial, le futile, le postiche et le pastiche), il est du côté du carnaval<sup>453</sup>.

Ces caractérisations rejoignent de manière frappante les outils du non-sens et de l'incompréhensible que nous avons décrits ci-dessus au sujet des soties (gratuité, jeux linguistiques, ouverture à l'infini). Encore est-il difficile de décrire formellement la survenue de ce sens qui appartient à l'intuition : « ce que le sens obtus trouble, stérilise, c'est le métalangage (la critique)<sup>454</sup>. » La fascination naît de la perception de ce supplément de sens.

### **b) Le « rien-à-comprendre », moteur du saugrenu gidien.**

Selon Alain Goulet, le « saugrenu » est la forme *idiosyncrasique* (terme cher à l'auteur, l'affirmation de l'individualité étant au cœur de sa morale et de son esthétique) du comique gidien, « la plus radicalement neuve de l'écrivain, la plus personnelle, la plus inimitable<sup>455</sup>. » Gide aurait donc réussi à s'appliquer un principe esthétique qu'il décrit dans « Littérature et morale » : « il faut [à l'artiste] une plaisanterie particulière ; un drôle à lui<sup>456</sup>. » Dans le vocabulaire commun, *saugrenu* signifie soit « absurde, ridicule » soit « qui surprend par son

---

450 R. Barthes, « Le troisième sens », *L'obvie et l'obtus*, Paris, Éd. du Seuil, DL 1992, 1992, p. 43-61.

451 *Ibid.*, p. 43-45.

452 *Ibid.*, p. 45.

453 *Ibid.*, p. 46.

454 *Ibid.*, p. 55.

455 A. Goulet, Introduction à B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 13.

456 A. Gide, « Littérature et morale », in : *Journal. I, op. cit.*, p. 258.

étrangeté, sa bizarrerie, son caractère illogique, inattendu »<sup>457</sup>. Le terme apparaît chez Gide à propos de l'écriture de *Paludes* et d'une partie du *Voyage d'Urien*<sup>458</sup>. Dans son œuvre, le saugrenu se manifeste avant tout dans par l'absence de rapports : le « rien-à-comprendre », le refus de toute pédagogie<sup>459</sup>. Prométhée emprunte et définit ce comique particulier :

— Pardonnez-moi, dit Coclès, – votre récit était charmant et vous nous avez bien diverti... mais je ne saisis pas le rapport...  
— S'il y en eût plus, vous n'eussiez pas tant ri, dit Prométhée<sup>460</sup>.

Métatextuellement, Gide invite à garder l'esprit ouvert aux absurdités et ne pas tenter de les expliquer. *Paludes* présente beaucoup d'exemples de ces absurdités que le lecteur doit simplement apprécier pour leur caractère incongru, comme cette exclamation du narrateur :

— 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)<sup>461</sup>.

Si la suggestion de la métamorphose de la femme en plante révèle déjà l'étrange tournure d'esprit du narrateur, peut-être sa préciosité volontairement absconse, l'incertitude porte ensuite sur le référent de l'anaphore « ce mot » : *nymphéa, branche, botanique* ? La mention autonymique ne fonctionne pas ; et aucun des trois termes n'est d'ailleurs soumis aux variations sémantiques en diachronie qui justifieraient cette remarque. Le rien-à-comprendre marque également les notes du narrateur, que ce soit dans son agenda ou ses notes personnelles, comme les remarques sur son ami Richard. L'une d'elle se présente ainsi, sans commentaire : « *Feuille VI*. Sa femme s'appelle Ursule<sup>462</sup>. » La mention du prénom devrait-elle suffire à créer la connivence avec le lecteur ? On ne saisit pas l'utilité de cette remarque, que ce soit dans l'univers fictionnel ou dans l'économie narrative de la sotie. C'est qu'elle n'est là que pour faire rire.

La parole du narrateur se ridiculise également par des inversions d'identité : il semble, comme l'a décrit Anne Greenfeld, projeter sur ses proches ses propres défauts et sentiments jusqu'à l'adynaton<sup>463</sup>. Ces deux exemples le montrent : « Quand je vois les autres prendre du café, cela m'agite<sup>464</sup>. » ; « Puis aussitôt j'en voulus à Richard de ma stupide réponse<sup>465</sup>. » Le comique porte ici sur un défaut de logique. Cela s'exacerbe quand le narrateur emploie un métalangage qui devrait lui faire prendre conscience de l'absurdité de ses paroles, mais qu'il utilise pour insister. Après une longue description, apparemment gratuite, d'une nuit de

457 V. <https://www.cnrtl.fr/definition/saugrenu>.

458 A. Gide, *Si le grain ne meurt*, in : *Souvenirs et voyages*, op. cit.

459 B. Fillaudeau, op. cit., p. 96.

460 A. Gide, *PME*, op. cit., p. 115.

461 A. Gide, *P.*, op. cit., p. 96.

462 *Ibid.*, p. 33.

463 Anne Greenfeld, op. cit., p. 194. Elle nomme cette tendance « *projective identification* », soit « identification par projection ».

464 *Ibid.*, p. 92.

465 *Ibid.*, p. 36.

chasse, il commente : « Si j'insiste ainsi [...] c'est pour bien vous faire comprendre à quel point cette nuit était ordinaire<sup>466</sup>. » La façon dont Gide détourne les expressions consacrées pour les rendre incongrues se poste contre la tentative des poseurs de se prendre au sérieux.

C'est d'ailleurs la conclusion de V. Michelet-Jacquod sur *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné* : contre le symbolisme, « l'absurde et le drôle [agissent] comme réponses à l'œuvre cérébrale » par la caricature du narcissisme intellectuel et artistique, de l'« art trop conscient de lui-même »<sup>467</sup> qui mène à une part d'absurde. Le rien-à-comprendre tient donc de réponse en acte, critique, mais aussi comique, à d'antérieurs projets intellectuels épuisants, dans lesquels on devine quel rôle a joué la fréquentation de Valéry. Son *M. Teste* incarne lui aussi cet excès cérébral.

### c) Le non-sens gidien et le théâtre de l'absurde.

La présence de Gide sur le terrain du non-sens en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas négligeable du point de vue de l'histoire de la littérature. Après avoir examiné les modèles antérieurs que sont les genres fatrasiques et la sottie, on peut se demander en quoi *Paludes* et *Le Prométhée* « plagient par anticipation » des dramaturges postérieurs, en particulier Ionesco et Beckett<sup>468</sup>. Une comparaison complète requerrait un mémoire entier, mais l'on propose ici des pistes de ressemblance dans les procédés, en prenant en particulier *Fin de partie* et *La Cantatrice chauve* comme exemples. Outre l'atmosphère d'abstraction qui règne dans les soties comme dans ces pièces, symbolisant un monde entièrement contingent, un rapprochement était déjà suggéré par B. Fillaudeau autour des « dialogues de sourds »<sup>469</sup>. La parole est inefficace, déjoue les règles de la conversation : elle ne permet pas de faire advenir le sens que cherchent les personnages.

« — Coclès ! Oublions le passé !  
— Certes ! Il vous plaît de l'oublier.  
— Ce n'est pas là ce que je veux dire.  
— Mais que voulez-vous dire alors ? Allons, parlez !  
— Vous ne m'écoutez pas.  
— C'est que je sais ce que vous allez dire<sup>470</sup> ! »

On remarque en particulier la forte présence du métadiscursif, avec les verbes *parler*, *dire*, et

466 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 114.

467 Valérie Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 468.

468 Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, 154 p. Ce paradoxe critique, avancé par la première fois par l'oulipien François Le Lionnais dans les années 1970, est développé par P. Bayard qui pose en principe que c'est toujours l'œuvre majeure qui est plagiée, même si elle est postérieure à ses plagiaires. L'aberration logique que cela suppose révèle en fait que la littérature postérieure modifie la perception de la littérature antérieure : le plagiat par anticipation est un produit de la lecture.

469 B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 44. Les dialogues représentent d'ailleurs plus de la moitié du texte dans *Paludes* et *Le Prométhée*, ce qui montre l'importance de la parole dans l'esthétique de la sottie gidienne.

470 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 59.

*écouter*. La situation de communication prend plus d'importance que le contenu informationnel du dialogue, rôle qu'il tient normalement au théâtre comme dans le roman, avec pour principe l'économie. Hormis leur incompatibilité foncière, ce dialogue ne révèle pas grand-chose des personnages. L'enjeu d'établir la communication prend également beaucoup de place dans les dialogues chez Beckett et n'aboutit que très difficilement :

NAGG. — Tu me vois ?  
NELL. — Mal. Et toi ?  
NAGG. — Quoi ?  
NELL. — Tu me vois ?  
NAGG. — Mal. [...]  
NAGG. — Tu m'entends ?  
NELL. — Oui. Et toi ?  
NAGG. — Oui. (*Un temps.*) Notre ouïe n'a pas baissé.  
NELL. — Notre quoi ?  
NAGG. — Notre ouïe.  
NELL. — Non<sup>471</sup>.

On a une accumulation de langage presque uniquement phatique. La politesse relève du même avatar d'une langue sans signification, qui aboutit à une cacophonie :

« — Mais Monsieur commence à avoir faim ; je demande pardon à Monsieur [...] Monsieur va bien vouloir me dire son nom, — pour présenter...  
— Prométhée, dit Prométhée simplement.  
— Prométhée ! Je disais bien que Monsieur ne devait pas être d'ici... et Monsieur fait ?  
— Rien, dit Prométhée<sup>472</sup>. »

La multiplication des appellatifs dans le corps du texte le sature de mots « inutiles » qui se vident de signification, comme dans la scène IV de *La Cantatrice* :

M. MARTIN. — Ce n'était pas vous, chère madame, [...]  
M<sup>ME</sup> MARTIN. — Mais si, ça devait être moi, monsieur ! [...]  
M. MARTIN. — [...] Eh bien alors, alors, nous nous sommes peut-être connus à ce moment-là, madame ?  
M<sup>ME</sup> MARTIN. — [...] C'est bien possible, cher monsieur<sup>473</sup> !

La gratuité des anecdotes de Prométhée ne vaut selon B. Fillaudeau que parce qu'elle permet de parler, faisant événement par là-même<sup>474</sup>. Dans la sottie, déjà, le même constat s'imposait : « Utiliser la parole pour ne rien dire, c'est volontairement retirer à la communication son rôle signifiant<sup>475</sup>. » Une filiation se donne à voir entre le Moyen Âge ludique et l'absurde au XX<sup>e</sup> siècle ; en passant par Gide chez qui le non-sens tient des deux versants.

On trouve également dans les soties des exemples de ce qui formera les « gimmicks » beckettians : des répétitions *ad absurdum* de phrases courtes et de registre courant, qui

471 Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Ed. de Minuit, impr. 2010, 1989, p. 28-29.

472 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 18-19.

473 Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve : anti-pièce* □ *suivi de La leçon* □ *drame comique* Paris, Gallimard, 2002, p. 33.

474 B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 101.

475 Jean-Claude Aubailly, « Le monologue, le dialogue et la sottie », *op. cit.*, p. 50.

acquière aux yeux du lecteur une dimension symbolique à cause de leurs répétition. Hamm répète « Ça va finir. » ; Clov : « J'ai à faire. », dans *En attendant Godot* ce sera « Et si on s'en allait ? ». Chez Gide, « Prométhée était un peu fatigué<sup>476</sup>. » devient « Prométhée paraissait un peu fatigué<sup>477</sup> ». Cette précision semble parfaitement immotivée. Elle intervient au milieu d'un dialogue et n'est suivie d'aucune explication. Le narrateur de *Paludes* est un bon représentant d'une parole qui tourne à vide et qui représente probablement son aveuglement volontaire : rien ne semble l'atteindre, puisqu'il répète sans arrêt « Moi, ça m'est égal, parce que j'écris *Paludes*. » Imperméabilité émotionnelle qui convient mal au récit et rejoint le minimalisme des intrigues chez Beckett.

La jouissance d'une langue qui se permet tout relie également la parole de *Paludes* à celle d'Ionesco. Deux manifestations de ce plaisir se détachent. D'abord, le néologisme dont la signification n'est pas transparente (« Espèces de glouglouteurs<sup>478</sup> » ; « Il a l'air d'un rigolateur<sup>479</sup> »). Ensuite, ces deux détournements d'expressions consacrées : Angèle lance au narrateur « c'est que je vous voyais tellement excité ; je croyais que vous alliez avaler les chaises<sup>480</sup>. » L'adynaton est amplifié du manque de rapport entre l'excitation et un pareil acte. Ionesco en joue aussi : « Celui qui vend aujourd'hui un bœuf, demain aura un œuf<sup>481</sup>. » Remarquons que cet écart contribue à souligner le manque de motivation sémantique du proverbe original, où les substantifs sont surtout choisis pour leur proximité sonore. Similairement, le sens correspondant à « avaler des couleuvres » n'est pas plus motivé que celui d'« avaler les chaises ». Les deux textes révèlent des absurdités du langage. Ressemblance la plus étonnante, peut-être : le pompier venu rendre visite aux Smith leur raconte des « anecdotes » (c'est le terme qu'il emploie) qui sont des fables sans queue ni tête, sans morale, comme celles du garçon et de Prométhée<sup>482</sup>.

L'absence de sens dans le théâtre de la dérision s'étend aussi à l'existence, où s'est installé le silence métaphysique, source d'angoisse, de « désespoir sans pathétique<sup>483</sup> ». Les personnages sont en proie à « sorte d'exil intérieur sans transcendance religieuse ou historique » comme l'est le narrateur de *Paludes*, étouffant dans sa chambre exigüe, mais surtout Damoclès qui expérimente « le silence éternel de ces espaces infinis<sup>484</sup> » : « “Qu'as-tu

476 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 15.

477 *Ibid.*, p. 16.

478 E. Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit.*, p. 98.

479 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 98.

480 *Ibid.* p. 90.

481 E. Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit.*, p. 89.

482 *Ibid.*, p. 67-69.

483 Nathalie Aubert, « Absurde », *Le dictionnaire du littéraire*, eds. Paul Aron et Marie-Andrée Beaudet, 3. éd. augm. et actualisée, Paris, Presses Univ. de France, 2010, p. 1.

484 Blaise Pascal, éd. Dominique Descotes, *Pensées*, Paris, Flammarion, 1994, p. 110. [frag. Laf. 201, Sel. 233]

donc que tu n'aies reçu", dit l'Écriture... reçu de qui ? De qui ?? de Qui<sup>485</sup> ?? » La mention de la Bible rattache expressément ce cri de détresse à la perte de la croyance au Dieu chrétien. Prométhée « a vainement interrogé » la raison de l'existence de son aigle, et il s'écrie lui aussi : « Tout se tait ! Tout se tait ! »<sup>486</sup>. La contingence de l'existence sans Dieu sera au cœur de la philosophie de l'absurde développée par Jean-Paul Sartre, grand lecteur de Gide<sup>487</sup>. Dès lors le quotidien pèse encore plus lourd, est marqué par la routine : « Quelle monotonie ! [...] Pas un événement ! – Il faudrait tâcher de remuer un peu notre existence<sup>488</sup>. » L'enlisement correspond parfaitement, là encore, aux situations des personnages de Beckett ; immobilisés dans un fauteuil ou bloqués dans une poubelle dans *Fin de partie*, s'enfonçant dans le sol comme Winnie d'*Oh les beaux jours*. De même, la pièce d'Ionesco sur clôt sur une scène en tout point similaire à la première, suggérant que tout pourrait recommencer à l'infini dans ce quotidien dérisoire.

Le comique particulier du théâtre de l'absurde et des soties a souvent recours aux mêmes aberrations logiques, comme le montre la ressemblance entre cette sentence gnomique de Hamm qui retombe en paradoxe : « Plus on est grand et plus on est plein. (Un temps. Morne.) Et plus on est vide<sup>489</sup>. » ; et ces « arguments à l'usage de Martin » écrits par le narrateur : « On ne sort pas ; c'est un tort. D'ailleurs on ne peut pas sortir ; mais c'est parce qu'on ne sort pas<sup>490</sup>. » La logique est circulaire et aboutit au prémisses. L'immobilisme absurde se manifeste dans le rythme dramatique et narratif, qui évite toute efficacité. Ainsi, dans ce passage, Martin surprend le narrateur à écrire :

« Tiens ! Tu travailles ! »  
Je répondis :  
« Mon cher, bonsoir. Je suis en train de t'écrire, ne me dérange pas. Tu m'attendras là-haut sur la banquette. »  
Il monta [...]

Le narrateur recommence à écrire, le résultat ne lui convient toujours pas, alors il froisse son papier. Alexandre le philosophe arrive.

« Tiens ! Vous travaillez ? »  
Je répondis, absorbé :  
« Bonsoir ; j'écris à Martin ; il est là-haut sur la banquette. – Asseyez-vous ; j'ai bientôt fini... Ah ! Il n'y a plus de place<sup>491</sup> ? ... »

La répétition comique contrevient à la logique de la prose, qui devrait avancer.

485 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 92.

486 *Ibid.*, p. 73.

487 Sartre a par exemple discuté des notions de contingence (à partir de *Paludes*) et de l'acte gratuit dans son journal (publié posthument sous le titre de *Carnets de la drôle de guerre*).V. « Philosophie », *Dictionnaire André Gide*, *op. cit.*, p. 310.

488 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 42.

489 Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Ed. de Minuit, impr. 2010, 1989, p. 15.

490 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 68.

491 *Ibid.*, p. 67-68.

L'interchangeabilité des moments de *Fin de partie*, avec la répétition des mêmes conflits, relève du même trouble temporel.

De façon significative, des troubles d'ordre physique interviennent dans tous les textes que nous comparons ici. Pamela Genova a relevé des incohérences chronologiques dans *Le Prométhée* : Prométhée rencontre en automne Damoclès, qui l'informe avoir reçu la lettre « il y a 30 jours » ; or elle a été envoyée en mai, au printemps donc<sup>492</sup>. Chez Ionesco, les horloges se détraquent : « *La pendule frappe dix-sept coups anglais*<sup>493</sup>. » ; dans *Fin de partie* il n'est jamais l'heure du « calmant » de Hamm ; enfin dans *Paludes* des incertitudes sur le passage du temps rendent la situation d'énonciation extrêmement incertaine, en particulier durant le long monologue intérieur du narrateur qui mène de la veille au cauchemar, ponctué de « Quoi ? », de « hein ! » et de questions sur l'heure qu'il est<sup>494</sup>.

Préfigurant l'enlisement existentiel, les cadres inquiétants des scènes de Samuel Beckett et la folie langagière de l'« anti-pièce » de Ionesco, les soties sourdent d'un même sentiment d'étrangeté en privant le lecteur de ses repères physiques, littéraires, linguistiques et métaphysiques.

### **Conclusion de la deuxième partie**

On peut à présent requalifier la gratuité, l'immotivation et l'incompréhensibilité supposées des soties. Concernant l'acte gratuit, Gide reviendra sur sa possibilité bien plus tard, dans sa préface à « L'affaire Redureau », l'histoire d'un adolescent que rien ne signalait comme anormal et ayant commis des crimes violents en 1913 : « Certes aucun geste humain n'est proprement immotivé, aucun acte humain n'est gratuit qu'en apparence<sup>495</sup> ». Concession ou affirmation d'une certitude tenue depuis l'écriture des premières soties, peu importe, Gide a donc affirmé en dernière instance le fondement de la morale, qui est la volonté humaine.

Pour ce qui est des motivations de l'artiste, le modèle ludique ou la création du non-sens à des fins d'expérimentations littéraires relèvent du même paradoxe : la « gratuité » n'est jamais gratuite, le plaisir est toujours pris pour fin. La dimension « absurde », avant l'heure, des soties, est indéniablement présente, puisqu'elles convoquent des thèmes centraux de cette philosophie et du théâtre qui a pris son nom : l'angoisse métaphysique, la recherche du sens, l'absurdité du langage. Quantitativement, l'absurde se focalise chez Gide sur l'« *out of the*

---

492 P. A. Genova, *Gide dans le labyrinthe...*, op. cit., p. 75.

493 E. Ionesco, *La Cantatrice chauve*, op. cit., p. 11.

494 A. Gide, *P.*, op. cit., p. 94-98.

495 A. Gide, *La Séquestrée de Poitiers : suivi de L'affaire Redureau*, Paris, Gallimard, 1997, p. 100.

*blue* » et donne son ton à son comique personnel. Parfois, la création d'objets incompréhensibles ouvre l'œuvre à une dimension mystérieuse. L'écriture propose au lecteur des points d'accroche, sous la forme de points d'interrogation (réels ou métaphoriques) où peut s'ancrer le sentiment d'un sublime inquiétant, d'une infinitude.

Mais rien de cela ne laisse place au hasard dans l'écriture. Influencé d'un côté par Flaubert et de l'autre par un classicisme d'esprit, Gide est persuadé que la phrase parfaite est « indémontable ». La nécessité est le principe universel de l'écriture, peu importe que les associations soient saugrenues ou incompréhensibles : elles sont précisément choisies pour l'être. Gide écrit en décembre 1891 dans son journal :

Il faudra remuer cette idée et définir ce qu'est la sincérité artistique. Je trouve ceci, provisoirement : que jamais le mot ne précède l'idée. Ou bien : que le mot soit toujours nécessité par elle ; il faut qu'il soit irrésistible, insupprimable ; et de même pour la phrase, pour l'œuvre tout entière. Et pour la vie entière de l'artiste, il faut que sa vocation soit irrésistible ; qu'il ne puisse pas ne pas écrire<sup>496</sup>.

Il faut donc requalifier les principes de génération immotivés : le cas le plus frappant est celui des deux phrases qui donnent naissance à *Paludes* et ont une origine inconnue. Mais cela ne les rend pas moins incompressibles, immodifiables aux yeux de l'auteur : écrivant, il travaille en obéissant à une *incompréhensible nécessité*.

Le fonctionnement symbolique des soties, potentiellement infini lui aussi, a été prévu pour l'être et donne lieu à une lecture particulière qu'il faut maintenant décrire.

---

496 A. Gide, *Journal. I., op. cit.*, p. 144.

# TROISIÈME PARTIE

## LE FONCTIONNEMENT

### ET LA JUSTIFICATION DU SYMBOLIQUE

#### DANS *PALUDES* ET *LE PROMÉTHÉE MAL ENCHAÎNÉ*

C'est ainsi que, pour n'en être plus gêné, on a enfermé les mythes grecs dans le vestiaire aux défroques, d'où ne les sort quelque poète, que pour habiller quelque vieille pensée trop décrépète pour oser se promener nue. Pour moi ces fables sont vivantes<sup>497</sup>.

Cette critique d'un réinvestissement des mythes qui n'offre qu'un seul et antique sens sous de beaux atours, est très révélatrice de l'esthétique gidienne. Pour lui, en effet, « les règles de la morale et de l'esthétique sont les mêmes<sup>498</sup>. » Le devoir de manifestation adéquate de l'artiste doit l'enjoindre à « faire vivre » les sujets anciens. Gide s'affirme donc du côté du renouveau du sens sur la base des mêmes substrats ; cependant, il détourne, supprime et étoffe beaucoup des éléments originaux. C'est qu'il ne s'agit pas pour lui, dans les réécritures, de proposer son interprétation des mythes, mais de les « approfondir<sup>499</sup> ». La citation *supra* doit aussi nous interpeller par l'opposition entre « quelque vieille pensée » et la vie, que favorise Gide : les soties ne sont pas que la manifestation de principes abstraits, elles mettent en scène des êtres « vivants ». Leur fonction symbolique est encore présente, mais elle doit perdre son univocité. Le langage y est marqué par le désintéressement, l'énergie créatrice.

En faisant des soties deux œuvres difficiles d'accès mais aussi complètement ouvertes aux interprétations, Gide adopte une posture discriminante à l'égard de ses lecteurs : il leur demande effort, créativité, et capacité de détachement vis-à-vis de la fiction et des outils de l'auteur. Dans le même temps, la réquisition de la clé de lecture impose au lecteur de garder une part de modestie : les soties ne s'épuisent pas. Elles semblent les miroirs d'une sagesse en retrait. La dissimulation du sens est, pour Gide, à la fois imposée par le contexte politique, social et moral de la période d'écriture ; et adoptée volontairement par plaisir de l'énigme et recherche d'un lectorat choisi.

Il faut ainsi revenir à des considérations psychologiques, sociologiques et esthétiques

---

497

A. Gide, « Un esprit non prévenu », in : P. Pollard *Gide et le mythe grec*, op. cit., p. 207.

498 A. Gide, *Le Traité du Narcisse, Romans et récits I*, op. cit., p. 174 (note).

499 Gide dit à Pierre-Quint : « Je me suis nourri de la Bible et des mythes grecs. Pour l'un comme pour l'autre, vous savez que je ne cherche pas à interpréter, mais à approfondir. ». Cité in : P. Pollard, op. cit., p. 39.

de la posture d'écrivain difficile à lire qu'adopte Gide ; avant de voir plus précisément comment le symbolique s'articule dans les soties pour susciter des interprétations infinies<sup>500</sup>. On pourra, à partir de là, mieux cerner les définitions gidiennes de deux objets privilégiés dans l'école symboliste : le symbole et l'idée.

## 1. Pourquoi Gide refuse-t-il d'offrir le sens ? « Réticence », « pudeur », ou élitisme ?

*L'auteur ne sait jamais bien lui-même*<sup>501</sup>...

Si l'on a expliqué quels modèles pouvaient inspirer et justifier les originalités des soties du point de vue de la délivrance du sens, et les moyens mis en œuvre, on n'a pas encore interrogé précisément les motivations de Gide à opter pour un tel *ethos* d'écrivain. Dans la postface pour la deuxième édition de *Paludes* et pour annoncer *Les Nourritures terrestres*, Gide écrit « il faut aujourd'hui, c'est une fâcheuse alternative, crier comme à des sourds ou risquer de n'être pas entendu. L'œuvre d'art répugne à ces cris<sup>502</sup>. » La subtilité serait donc un critère obligé de l'expression artistique. Mais que requiert en retour cette subtilité ? Intelligence du lecteur, empathie, intuition ?

### a) Réticence, pudeur ?

La « pudeur » est une disposition morale dont les définitions se regroupent autour de deux éléments : d'une part la résistance à montrer, exhiber les aspects sexuels de la vie et du corps ; d'autre part une « propension à se retenir de montrer, d'observer, de faire état de ce qui met en jeu [...] quelque chose qui touche de près à la personnalité, à la vie intime de quelqu'un, ou à l'essence de quelque chose<sup>503</sup>. » La pudeur qui caractérise Gide comme personne et comme auteur, en particulier à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, a trait à ces deux éléments. Son journal révèle à plusieurs reprises sa tendance au secret, son impression de ne pouvoir

---

500 On entend par *le* symbolique « le fait symbolique », le processus général de transmutation des concepts et idées en images ou « domaine des symboles » (déf. II.B du CNRTL) ; indépendamment des définitions sociologique et psychanalytique du mot. La définition lacanienne *du* symbolique est : « l'ordre des phénomènes auxquels la psychanalyse a à faire en tant qu'ils sont structurés comme un langage » (Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1971, p. 474). *La* symbolique désigne généralement soit la « science, théorie générale des symboles », soit un « ensemble, système de symboles ». *LA* symbolique se rencontre rarement sans complément du nom : elle désigne le système cohérent de symboles propres à une tradition religieuse, philosophique, etc. ; ou désigne les différentes interprétations d'un symbole. Exemple : « la symbolique du feu ». V. les définitions du CNRTL, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/symbolique>.

501 A. Gide, *Paludes*, *op. cit.*, p. 124.

502 A. Gide, *Romans et récits : œuvres lyriques et dramatiques I*, *op. cit.*, p. 1479.

503 V. les définitions A.1. et B.1. Du CNRTL. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/pudeur>.

être sincère, même devant ses amis les plus proches<sup>504</sup>. On sait notamment qu'il dissimulera ses relations clandestines à son épouse Madeleine jusqu'à ce qu'une scène de jeu avec des enfants en Algérie inquiète cette dernière<sup>505</sup>.

Les fictions à la première personne représentent largement la vie de Gide (notamment les *Cahiers*, *L'Immoraliste*, *La Porte étroite*...). *Paludes* est tributaire de la même délégation à la fiction d'enjeux personnels, manière de les mettre à distance sur un mode souvent ironique. Le second degré dissimule des douleurs et secrets réellement vécus, point important pour comprendre les techniques gidiennes de travestissement du sens. Les deux nous semblent liés, en effet, par l'équivalence posée entre éthique et esthétique : « J'ai ce travers de ne croire qu'aux œuvres qu'on ne comprend pas bien d'abord, qui ne se livrent pas sans réticence et sans pudeur<sup>506</sup>. »

L'attitude de pudeur et de réticence se traduit par une modestie d'auteur. Elle s'exprime nettement dans les préfaces des deux soties. Dans *Paludes*, elle s'assortit de l'affirmation d'un état d'impuissance devant l'autonomie de l'œuvre et du sens qu'elle convoie :

Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens ; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela – On dit toujours plus que CELA<sup>507</sup>.

V. Michelet-Jacquod commente :

L'écriture de *Paludes* peut être considérée comme la glose de cette idée centrale. Le Moi est le siège d'une force qui lui échappe et ainsi en va-t-il de l'écriture qui résulte du Moi. [...] *Paludes*, c'est l'histoire d'un homme qui n'arrive pas à fixer sa pensée parce que la pensée est toujours riche d'un CELA<sup>508</sup>.

Sans adhérer forcément à la critique psychanalytique, on ne peut qu'acquiescer au fait que cet avant-propos établisse les limites du pouvoir de l'auteur : sa posture devant son lecteur n'est pas surplombante. Les aspects qu'il n'aura pas prévus, il les appelle de ses vœux. La dédicace du *Prométhée*, quant à elle, établit la rareté du lectorat ayant apprécié l'œuvre. Cette forme de modestie dans les préfaces nous apparaît en définitive sincère ; quoiqu'elle soit également un appel à un travail accru du lecteur pour compenser les faiblesses supposées de l'écriture.

La réticence du conteur face à son sujet se met en scène dans la narration du *Prométhée*. L'incipit de la sottie est narré sur le mode du doute : « Sans songer à mal *croyons-nous* » ; « il se pencha vers le maigre et *dut* lui demander un renseignement, que celui-ci *dut*

---

504 C'est surtout la période antérieure et postérieure à l'écriture des *Cahiers d'André Walter* qui révèle ce profond malaise, largement dû au « vice » premier du jeune André, l'onanisme. Le malaise est entretenu par l'environnement et l'éducation protestants qui rendent le péché impardonnable et invouable.

505 « Tu avais l'air d'un criminel ou d'un fou », lui dit-elle. *Et nunc manet in te*, in : *Journal, 1939-1949*, Gallimard, 1954, p. 1134.

506 A. Gide, « Journal sans date 2 », *Prétextes* □ suivi de *nouveaux prétextes* □ *Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, op. cit., p. 226.

507 A. Gide, *Paludes*, op. cit., p. 11.

508 V. Michelet-Jacquod, op. cit., p. 430.

lui donner, car [...] »<sup>509</sup>. Ce narrateur à l'identité inconnue, rétif à l'affirmation, propose au lecteur des causes hypothétiques pour les seules conséquences qu'il peut rapporter avec certitude, en ayant été témoin. Le code discursif mobilisé se rapproche du témoignage en justice, effet réaliste : le narrateur ne peut établir comme certain que ce qu'il a vu. Ce jeu avec la fictionnalité des faits ne se poursuit pas. Il sera relayé par la délégation du récit aux personnages, nouvelle forme de retrait du narrateur qui intervient par la suite principalement pour coordonner les différents épisodes. Cette narration montre que *Le Prométhée* est une fable de la relativité, elle évite de mettre en avant le domaine du subjectif comme s'il devait faire autorité.

Le narrateur de *Paludes* fait également preuve d'une forme de modestie, par endroits, révélant du moins l'absence de prétention du sujet choisi, comme il l'affirme à Hubert :

Je me tiens ici parce qu'il ne s'y tenait personne ; je choisis un sujet par exhaustion, et *Paludes* parce que je suis bien sûr qu'il ne se trouvera personne d'assez déshérité pour venir travailler sur ma terre ; c'est ce que j'ai tâché d'exprimer par ces mots : *Je suis Tityre et solitaire*<sup>510</sup>.

Référence indirecte à la thèse décadentiste de l'épuisement des sujets en art, cet aveu établit autant la pauvreté du sujet (la « terre » n'est pas exploitable) que le solipsisme de « Paludes » : la façon de résumé que le narrateur propose affirme une identité entre l'œuvre et l'auteur. Le sujet s'enferme dans son œuvre et l'œuvre se ferme sur le sujet qui est son auteur et son personnage central. L'orgueil du narrateur affiché en société, notamment dans le chapitre du « Banquet », apparaît comme une surcompensation du sentiment de manque de légitimité sur la scène littéraire.

Mais la pudeur est également mise en scène parodiquement, comme la contrainte produite par une société à la morale stricte, rigide et puritaine : le chœur grec, que rappellent les clients du café assistant à l'arrivée de l'aigle de Prométhée, condamne à la manière d'une exhibition la scène de pitance du rapace :

Si cela vous amuse de lui donner à manger votre foie, libre à vous ; mais je vous affirme que pour ceux qui voient cela, c'est pénible. Quand vous le faites, cachez-vous<sup>511</sup>.

Forme d'injonction à séparer espace public et vie privée, cette parole rend compte d'une moralité hypocrite qui a connaissance de la présence du vice partout mais s'en offusque en public. Cette scène provoquera en effet un « scandale » (selon le garçon) et l'emprisonnement de Prométhée<sup>512</sup>. Ce tabou laisse penser que la pitance de l'aigle symbolise (par un déguisement lui-même pudique) la sexualité, très probablement celle, non tolérée à l'époque,

---

509 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 9. Nous soulignons.

510 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 65.

511 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 42.

512 *Ibid.*, p. 47.

de Gide.

On a donc en concomitance, dans les soties, la part du tabou sexuel qui est ridiculisé et mis en scène, et la nécessité franche pour Gide de ne pas révéler ses propres penchants. Il n'en laisse, à l'heure de l'écriture des soties, que des indices, dont l'aspect polysémique ne suscitera chez le lecteur contemporain qu'un doute. Cette forme de demi-aveu permet d'éviter l'hypocrisie, défaut que Gide ne tolère pas de la part d'un écrivain. Un autre aspect de la réticence de Gide est une forme de sincérité qui lui interdit de se résoudre à conclure. Modestie et propension à douter de tout justifient la part polysémique des soties.

Gide ressent, de plus, la peur de se fixer par l'écriture. Un des freins paradoxaux au travail, pour lui, est qu'il souhaiterait une écriture qui « ne marque pas ». La diversité générique, les essais avortés des débuts de carrière accréditent ce fait. Il écrit dans son journal en janvier 1892 :

Je m'inquiète de ne savoir qui je serai ; je ne sais même pas celui que je veux être ; mais je sais bien qu'il faut choisir. Je voudrais cheminer sur des routes sûres, qui mènent seulement où j'aurais résolu d'aller ; mais je ne sais pas ; je ne sais pas ce qu'il faut que je veuille. Je sens mille possibles en moi ; mais je ne puis me résigner à n'en vouloir être qu'un seul. Et je m'effraie, chaque instant, à chaque parole que j'écris, à chaque geste que je fais, de penser que c'est un trait de plus, ineffaçable, de ma figure, qui se fixe ; une figure hésitante, impersonnelle ; une lâche figure, puisque je n'ai pu choisir et la délimiter fièrement<sup>513</sup>.

La peur du choix justifie les recours à une symbolique ouverte. L'incertitude se fixe alors dans l'écriture. L'absence de réponse à la simple question « qui suis-je ? », elle, se traduit par les questions à jamais ouvertes que nous avons relevées dans notre seconde partie. Ces usages apparaissent comme des manières paradoxales, quoique forcément imparfaites, d'*écrire sans marquer* : le texte joue comme un système cohérent qui ne démontre pas. C'est aussi symbolisé par le discours du Titan dont seules les deux premières parties ont été préparées à l'avance, la troisième étant laissée à l'improvisation :

Craignant que vous m'accusiez de parti pris, Messieurs, craignant aussi de nuire à la liberté de ma pensée, je n'ai préparé mon discours que jusque-là ; le troisième point découlera naturellement des deux autres ; j'y laisse à la passion tout son jeu<sup>514</sup>.

Métatextuellement, cette précaution oratoire retire la partie du raisonnement dialectique généralement la plus fidèle à l'opinion du locuteur, la troisième, de l'ordre de la logique et de la raison. En cela, Gide invite à déduire des éléments de la sottie les conclusions que chaque lecteur trouvera « naturellement » d'après ses penchants, comme si le dispositif était propre à faire accoucher d'une pensée le prolongeant sans effort.

Pudeur et réticence empêchent l'auteur d'exhiber, d'affirmer un sens conçu par lui. La

---

513 A. Gide, *Journal. I., op. cit.*, p. 149.

514 A. Gide, *PME, op. cit.*, p. 63.

difficulté des soties ne semble alors pas tenir à un hermétisme élitiste visant à « sélectionner » les lecteurs attentifs et les privilégier, par rapport à ceux plus rétifs à l'effort interprétatif. Mais certaines sources extérieures aux soties tendent à prouver le contraire.

## b) Élitisme ?

L'hypothèse de l'élitisme de Gide est plausible. D'un point de vue sociologique, l'écriture relativement hermétique des soties peut s'expliquer par l'émulation intellectuelle à laquelle l'auteur a part. Le renoncement post-réaliste, bon gré mal gré, au succès commercial, se voit justifié chez les symbolistes par le degré de perfection auquel l'œuvre doit parvenir en s'abstrayant des réalités. Cependant, évacuer la *mimèsis* exclut autant les amateurs de poésie lyrique que de romans, et la difficulté des symbolistes est un filtre très discriminant. La correspondance avec Valéry montre que l'école symboliste qui s'était accommodé d'un élitisme, a visiblement influencé celui de Gide : il est du côté des *happy fews* :

Mais tu n'as pas compris mon sport. Et ce n'est pas seulement un sport – c'est aussi ma façon de choisir mes admirateurs ; je les passe par toutes sortes de cribles. Au lieu d'en grossir le nombre j'en affine la qualité. J'espère qu'à la fin ainsi j'éviterai mieux les louanges des imbéciles – qui vous nuisent<sup>515</sup>.

Les « cribles » correspondent sans doute aux différents dispositifs discriminants que nous avons pu évoquer. Dans *Lector in fabula*, Umberto Eco fait remarquer qu'un texte est « un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir », c'est « un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value du sens qui y est introduite par le destinataire<sup>516</sup> ». Le lecteur a besoin, à la lecture des soties, de mobiliser des codes culturels divers, d'abord pour reconstituer l'environnement social, économique, culturel et politique de l'époque décrite et de l'époque d'écriture (savoirs encyclopédiques) ; mais ne serait-ce aussi que pour reconnaître la parodie et le second degré en tant que tels. Même le texte le plus explicatif qui soit ne peut jamais être totalement explicite ou éviter allusions et sens commun ; il présupposera toujours que certaines informations vont de soi : la lecture est soumise à des prérequis. Dans le cas des soties, ces savoirs doivent être nombreux, empruntés à une culture diversifiée pour qui veut réduire au maximum l'étrangeté ou l'apparente gratuité de certains énoncés. On relèvera par exemple la nécessité de connaissances étymologiques et botanico-médicinales, par exemple, pour connaître (ou au moins comprendre) le terme d' « aristoloche » tel qu'il est introduit dans *Paludes*<sup>517</sup>. L'herméneutique ne pourra démarrer qu'à la connaissance des dénnotations du

---

515 Lettre de Gide à Valéry du 28 octobre 1899, A. Gide et P. Valéry, *Correspondance*, op. cit., p. 555.

516 Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 63.

517 A. Gide, *P.*, op. cit., p. 124. « Chemin bordé d'aristoloches » est la phrase averbale qui introduit le mot pendant le voyage d'Angèle et du narrateur. Le terme désigne une plante qui facilite l'accouchement, comme le suggère l'étymologie : *aristos*, « excellent » et *loxos*, « femme en couches ».

terme ; ou devra s'appuyer sur les connotations sonores, comme le propose A. Goulet, séparant le mot en la forme apocopée d'*aristocrate* : *aristo* et le suffixe péjoratif *-oche*<sup>518</sup>. Dans les deux soties, des citations latines sont données sans traduction dans les éditions d'origine : elles s'adressent à un public « lettré ». On trouve même, en épigraphe déstabilisante de *Paludes*, cette courte phrase qu'un latiniste aguerri ne pourra traduire avec certitude, parce qu'elle est donnée hors contexte et que le référent du pronom est inconnu : « *Dic cur hic. (L'autre école)*<sup>519</sup>. » Trois traductions sont possibles, qu'a listées J.-P. Bertrand : « dis pourquoi ici » ; « dis pourquoi celui-ci » ; « dis pourquoi l'homme que voici (moi) »<sup>520</sup>. L'épigraphe n'est pas, comme elle l'est normalement, une citation existante dans la littérature. Elle est attribuée à une « école » dont on ne sait à quelle « autre » elle s'oppose. L'aspect injonctif, la demande d'établir les raisons d'un pourquoi nous indiquent que « l'autre école » désigne probablement le réalisme et/ou le naturalisme. Ils tiennent en effet la téléologie plausible et logique comme condition *sine qua non* d'un roman réussi. Pour en venir à une telle conclusion, une connaissance des principes esthétiques du réalisme et du symbolisme est nécessaire, ce qui exclut certains lecteurs potentiels. La résonance de l'exergue avec le contenu de *Paludes* reste à trouver : la question du pourquoi, restant en suspens, rejoint-elle par exemple la théorie de l'acte gratuit du narrateur ? J.-P. Bertrand nous suggère que la citation se réfère indirectement à l'épigraphe du *Voyage d'Urien*, elle-même empruntée aux *Bucoliques* (troisième églogue) : « *Dic quibus in terris* »<sup>521</sup>. Un jeu intertextuel complexe s'établit donc dès l'entrée de la sottie.

Les prérequis pour lire *Le Prométhée* sont nombreux, quoiqu'on puisse considérer l'intertexte comme plus communément partagé que celui convoqué dans *Paludes* : le mythe de Prométhée est relativement connu ; la Bible, objet d'une lecture intensive par une part importante de la population française de la fin du siècle, sera reconnue. En revanche, l'identification du couple Angèle-Tityre suppose d'avoir lu *Paludes* ; et la reconnaissance de Mœlibée, Virgile.

La difficulté certaine de Gide est assumée, réaffirmée dans son bon droit au nom du goût personnel de l'auteur et d'un certain orgueil, mais d'un orgueil qui se connaît :

Dans toute la France je n'ai pas douze bons lecteurs. [...] L'un après l'autre je regarde arriver au succès ceux dont je ne voudrais même pas comme lecteurs, dont la pensée simple et facile montre aisément les seules choses qu'il puisse montrer. [...] Pour moi je ne peux considérer comme manquée une œuvre écrite bien telle

518 A. Goulet, « Jeux de miroirs paludéens », *op. cit.*, p. 31. L'apocope d'*aristocrate* en *aristo* donne lieu à une interprétation sociologique. Pour la voie botanique, elle invite à saisir des implications sexuelles et psychanalytiques.

519 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 9.

520 J.-P. Bertrand, *Paludes d'André Gide*, *op. cit.*, p. 35.

521 *Ibid.* Traduction : « Dis en quelles terres ».

que je la voulais écrire. Mon tort était d'estimer trop haut le lecteur ; mon tort est à présent de le mépriser trop<sup>522</sup>.

L'alternative est posée comme un dilemme, entre d'un côté renoncer à ses propres idéaux esthétiques (qui supposent la complexité et la difficulté) afin de conquérir un public nombreux, et de l'autre demeurer un auteur lu par l'« élite » littéraire, n'être compris (donc aimé) que d'une infime minorité des lecteurs et subir des critiques négatives dans la presse. Gide ne renoncera jamais à ses principes, mais la prise de distance avec le solipsisme des premières œuvres, à partir du *Prométhée mal enchaîné*, le ramène du côté des romans plus lisibles.

Lire les soties demande un effort : dans la perspective ludique, elles relèvent peut-être d'un jeu où le lecteur sera perdant tant qu'il n'aura pas interrogé ce qui lui reste d'abord hermétique, et qu'il n'aura pas compris qu'alors « [sa] force [...] est [l'] imprévisibilité de l'interprétation<sup>523</sup> ». L'intellectualisme abstrait des soties est au cœur de leur esthétique, qui fonctionne par interrogation et proposition, au lecteur, d'insérer une part de son expérience dans les interstices du texte.

Par conséquent, la lecture est à la fois heuristique à souhait et potentiellement frustrante. Un bon exemple est l'interruption, par Hubert, du résumé des premiers jours de Tityre dans son marais : « — Assez ! dit Hubert, j'ai compris<sup>524</sup>. » ; comme si la conclusion n'était pas nécessaire et que le morceau incomplet parlait déjà pour soi aux yeux du lecteur, qu'on en pouvait déduire la suite. Seulement, le propre de la lecture est de s'en remettre, avec une forme d'abandon, aux éléments que l'auteur lui fournira. Avec ce qu'on peut désormais appeler son « esthétique de la case vide », l'auteur se soustrait à ce devoir. Le contrat de lecture apparaît en premier lieu déséquilibré en exigeant un important sacrifice de la part du lecteur :

Il appartient au lecteur d'accepter ou non ce bouleversement de ses habitudes, cette atonalité, source et résultat d'une ambiguïté essentielle, seule susceptible de favoriser le jeu du texte<sup>525</sup>.

La lecture des soties ne peut fonctionner qu'à cette condition. Mais qu'attend Gide de son lecteur ? Si c'est la culture, cela se vérifie dans l'intertexte et le lexique utilisés. Si c'est l'intelligence, le saugrenu le détrompe en invitant à un rire décomplexé devant l'absurdité du monde, de la société, du langage et de la vie. L'intelligence consistera moins à faire fonctionner des raisonnements qu'à être capable de percevoir la limite entre premier et second degré, et le projet réel du texte est d'en appeler à la créativité du lecteur. L'empathie avec

---

522 A. Gide, août 1898, *Journal. I., op. cit.*, p. 279.

523 B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 95.

524 A. Gide, *P., op. cit.*, p. 17.

525 B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 51.

l'auteur ne peut intervenir qu'à la connaissance des enjeux personnels qui sous-tendent les critiques et les idées qui se dissimulent dans les soties. Elle est même plutôt difficilement suscitée, et surtout dans *Paludes*, où beaucoup d'énoncés thématisent des réactions négatives et hautaines du narrateur face à ses différents lecteurs<sup>526</sup>. Prométhée, avec sa morale libertaire et son amour des hommes, inspire plus naturellement la sympathie ; les énoncés métatextuels sont en général là pour flatter le lecteur, son goût et dévaluer l'auteur<sup>527</sup>. Les soties abandonnent la sacralisation symboliste de l'intuition dans la lecture : elles invitent au rire, au retour sur soi et à une lente appropriation des enjeux et symboles.

## 2. La contamination symbolique : un principe caractéristique des soties.

Dans l'introduction à *La Philosophie des formes symboliques*, Ernst Cassirer explique que mythe, science et langage ont ceci en commun qu'ils ne peuvent séparer matière et forme. On n'accède à la sensation que dans sa détermination concrète. Le mythe met en œuvre un mode original de perception du réel. La langue le fait elle aussi ; mais elle ne se contente pas d'influencer la pensée. Elle intervient aussi sur la « formation du monde perçu »<sup>528</sup>. Le symbole, comme tous les produits de la culture, ne se contente pas de « traduire » une entité invisible ou visible, présente au monde : il produit une signification par son choix ; et il en est de même du mythe. À l'origine de ces procédés, il y a un processus d'objectivation qui donne à l'existant sa signification. On comprend donc que le symbole influence la perception de l'élément qu'il symbolise, le langage en-deçà produisant lui-même déjà une objectivation du réel. Ces couches successives informent en définitive davantage la critique sur le fonctionnement de l'esprit humain que sur le monde en soi. Dans le texte littéraire, par l'addition du langage à des formes symboliques, la mise au jour d'un sens en dit en outre parfois autant du lecteur que de l'auteur.

Le lecteur des soties partira naturellement du principe que les formes symboliques présentes forment un univers cohérent, dont la source créatrice est la subjectivité modélisante de Gide. Les processus d'objectivation qu'il choisit devraient pouvoir s'expliquer par ses intentions : interpréter, c'est chercher à retrouver ce qui, dit dans une langue imagée, était signifié au premier degré. Et la prise de décision d'interpréter, est, selon Tzvetan Todorov, directement liée à la détection d'un manque de pertinence en contexte : le potentiellement

---

526 Par exemple l'envoi : « Nous avons joué de la flûte / Vous ne nous avez pas écouté. » A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 147.

527 Par exemple la forme de postface qui renvoie au livre que le lecteur tient dans les mains : « puissiez-vous, rare ami, ne pas le trouver trop mauvais. » A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 117.

528 Ernst Cassirer, Jean Lacoste et Ole Hansen-Løve, *La Philosophie des formes symboliques*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

symbolique apparaîtra comme tel parce que sa signification littérale ne peut coïncider avec l'environnement sémantique de la phrase ou du texte. On reconnaît le fait linguistique comme nouveau, puis on l'interprète :

On résorbe cette nouveauté et cette non-intégrabilité, en les soumettant, précisément, à l'interprétation ; c'est-à-dire en associant, jusqu'à ce que la séquence verbale devienne conforme à des schèmes déjà construits<sup>529</sup>.

Un double-problème se pose quant aux *soties*, d'après les caractéristiques que nous avons analysées jusque-là : (1) d'abord, la difficulté à y trouver une pertinence générale. La remise en cause systématique des habitudes acquises en cours de lecture empêche l'installation dans un univers qui puisse apparaître stabilisé (les « schèmes déjà construits ») et auquel opposer les éléments semblant non-pertinents. (2) Conséquence de cela, il serait difficile et arbitraire d'isoler des mots forcément considérés comme symboliques, d'autres, nécessairement littéraux.

On montre ici comment l'impossible stabilisation de l'univers de référence des *soties*, invitant le lecteur à interpréter librement, favorise une extension de sa reconnaissance des symboles obvies, à d'autres, moins évidents. En d'autres termes, tout se passe comme si tout pouvait *in fine* devenir symbolique dans la lettre du texte. En publiant *Paludes*, Gide dit s'être vu reprocher : « “Votre livre est trop plein de symboles.” », ce à quoi il rétorque : « — C'est pour me moquer des symboles »<sup>530</sup>. L'usage serait donc ironique, mais cela n'entrave en rien le fonctionnement symbolique que nous avons décrit. L'hermétisme agit comme un « raz-de-marée » qui rend tout potentiellement symbolique et donc interprétable au second degré. Nous nommons « contamination symbolique » la tendance du lecteur à voir de plus en plus de symboles dans l'œuvre. La métaphore médicale que sous-tend le terme *contamination* suggère un développement autonome du symbolique, et un progressif éloignement de la vie pour déplacer la part majeure du sens vers l'abstrait.

### **a) Les dispositifs créant la contamination symbolique.**

Tout élément pourrait en principe devenir symbolique aux yeux de l'interprétant. Cela ne se produit cependant normalement pas :

on exige, en principe, que le texte lui-même nous indique sa nature symbolique, qu'il possède une série de propriétés repérables et incontestables, par lesquelles il nous induit à celle lecture particulière qu'est « l'interprétation »<sup>531</sup>.

Ces propriétés, Todorov les nomme « indices textuels ». Ils agissent comme des limitations à

---

529 T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, *op. cit.*, p. 25.

530 A. Gide, Postface pour la deuxième édition de *Paludes*, in : *Romans : récits et soties, œuvres lyriques*, 1958, *op. cit.*, p. 1474.

531 T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, *op. cit.*, p. 18.

l'exégèse de sens non prévue par l'auteur. Seulement, le caractère « incontestable » de ces indices est très limité dans les soties gidiennes. La concentration en symboles obviaux et les amphigouris qui manquent par définition de sens premier conduisent à chercher des appuis interprétatifs en des endroits non signalés comme symboliques. Ainsi, c'est le travail d'interprétation (sans arrivée à un résultat concret) lui-même, qui fait induire que d'autres symboles doivent être présents pour confirmer ou infirmer une hypothèse interprétative, et pousse à les chercher. Plusieurs dispositifs internes et externes aux soties induisent cette contamination symbolique.

*Effet des mentions génériques paratextuelles et métatextuelles.*

Les mentions de genres didactiques ou illustratifs fonctionnent comme des indices qui pousseront le lecteur à tenter de réduire l'apparente gratuité des contenus. Dans *Le Prométhée mal enchaîné*, l'appareil paratextuel indique que la première partie de la sottie est une « chronique de la moralité privée ». Avant d'être un genre journalistique, qu'il faut exclure ici, la chronique est soit un « recueil de faits historiques regroupés par époques et présentés selon leur déroulement chronologique » soit, dans un sens littéraire, « un récit mettant en scène des personnages réels ou fictifs, tout en évoquant des faits sociaux et historiques authentiques, et en respectant l'ordre de leur déroulement<sup>532</sup>. » Ces genres se présentent essentiellement comme ayant une valeur documentaire, historique, à une époque et un lieu donnés. Dans l'énoncé gidien, on a donc un problème de collocation entre le genre et la précision ajoutée par le complément du nom, car « moralité privée » a des connotations philosophiques ou d'éthique religieuse. Une « chronique de la moralité privée » devrait supposément mettre en scène, sur plusieurs jours au moins, des éléments chronologiques relevant (avec une relation difficile à caractériser) de cette moralité. Il n'en est rien du point de vue temporel : cette partie comporte les récits enchâssés de la vie de Damoclès et Coclès, qui sont donc des analepses, les dialogues contemporains des trois compères au café, et l'anecdote de l'acte gratuit de Zeus. La première phrase du texte indique que la scène se passe « Au mois de mai 189...<sup>533</sup> », mais le texte met en scène des faits mythologiques (Prométhée enchaîné sur le Caucase) qui sont datés de toute éternité. Le prérequis de la chronologie n'étant pas respecté, le lecteur se concentrera sur l'illustration philosophique potentielle du passage : il cherchera dans la partie des éléments se rattachant au thème supposé englobant. Stylistiquement, rien n'indique dans le passage une valeur didactique ou la progression d'un raisonnement. On n'aura que l'indice

---

532 V. définitions A et B du CNRTL. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/chronique>.

533 A. Gide, *PME*, op. cit., p. 9.

assez lâche d'une fonction exemplaire, dans l'expression « Mais à ce propos, une anecdote : » qui introduit la libération de Prométhée de ses chaînes. Cet épisode, allongé de toutes les péripéties jusqu'à l'enfermement de Prométhée dans la prison, est censé illustrer la non-existence de la moralité publique<sup>534</sup>. Est-il censé fonctionner comme le mythe platonicien ? Le caractère hybride entre mythe, merveilleux et réalisme du passage ne permet pas facilement au lecteur de discriminer les éléments symboliques de ceux motivés par le saugrenu. Quand rien ne vient se relier de prime abord au thème dont il est censé être question, on cherchera dans les symboles à combler ce vide. On peut penser par exemple à la simple réduction du nom de « Damoclès » en « Damocle » dans la bouche de Coclès<sup>535</sup> : que signifie cette francisation<sup>536</sup>, ou cette familiarité soudaine ? Qu'illustre-t-elle de la morale des relations interpersonnelles ? Même si l'on considère la possibilité que Gide veuille simplement s'aligner comiquement sur la francisation protocolaire des noms grecs pour les rendre étranges du point de vue sonore, le fait pourra toujours être vu comme illustratif : de l'effet de la connaissance des autres sur le langage que l'on s'autorise en leur présence, par exemple.

Les multiples « mais à ce propos une anecdote », qui essaient *Le Prométhée*, sont analysés par B. Fillaudeau comme soulignant « par antiphrase » l'absence de rapports entre les histoires<sup>537</sup>. C'est vrai, cependant l'on ne peut se contenter de cette analyse : ces interventions du narrateur invitent à chercher un rapport existant, mais qui, faute d'être évident, sera pensé par le lecteur comme plus souterrain. La supposition de l'existence d'un rapport plus profond entre les histoires des différents personnages stimulera nécessairement l'herméneutique. Le « Chapitre pour faire attendre le suivant », quant à lui, se présente parodiquement comme ayant une valeur pragmatique de pure transition ; mais cela conduit au contraire à accentuer l'attention qu'on portera à ce court chapitre, qui comporte par exemple la mention des « points de vue [...] opposés<sup>538</sup> » qui éclaire à bien des égards les rôles de Coclès et Damoclès, le sens de leur conflit et leur pouvoir symbolique.

#### *Effet de la potentielle connaissance du fonctionnement de l'œuvre symboliste.*

Pour le lecteur informé du passage de Gide par le symbolisme, les savoirs théoriques et esthétiques de l'école organiseront la recherche d'échos. Cette recherche peut devenir très personnelle et s'éloigner de l'attention à l'intrigue. Gide ne dit pas que ce n'est pas ce qu'il

---

534 *Ibid.*

535 *Ibid.*, p. 33.

536 La francisation des noms grecs passe souvent par l'apocope de -ès ; ainsi « Aristotelès » devient « Aristote » ; « Socratès » devient « Socrate ».

537 B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 106.

538 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 58.

recherche, au contraire, vue la préface de *Paludes*. Interpréter un poème mallarméen, par exemple, devrait passer, d'après V. Michelet-Jacquod, par le repérage de tous les processus d'« autosimilarité » ; c'est-à-dire que ce qui se reproduit (reprises sémantiques, paraphrase, rimes, mise en abyme) doit signaler au lecteur la présence d'une « unité supérieure » du texte, d'un point de rencontre entre des expressions diversifiées. Comprendre l'œuvre sera trouver ce rapport ou dénominateur commun<sup>539</sup>. Une illustration issue de *Paludes* : on apprend que Hubert doit assister à un « cours d'accouchement pratique [...] du côté du Jardin des Plantes<sup>540</sup> ». Cela nous rappellera peut-être le « chemin bordé d'aristoloches<sup>541</sup> » pendant le voyage du narrateur avec Angèle. Deux sèmes se retrouvent ici : le végétal et la maïeutique. À partir du constat de cet écho, une opposition apparaît entre Hubert *acteur* de l'accouchement en milieu végétal et le narrateur *passif* dans la contemplation des plantes qui le facilitent. Le manque de libido du narrateur ou sa difficulté à écrire (contrairement à Hubert, qui travaille de nuit sur des traductions et articles payés à la page) entrent en écho pour justifier ces notations apparemment gratuites, qui deviennent toutes symboliques d'un défaut de fertilité du narrateur. Autre exemple de cette contamination : l'importance des figures circulaires dans *Paludes* pourra conduire à en repérer des exemples non nécessairement prévus (mais comment le savoir ?) par l'auteur.

Dans le *Prométhée*, le jeu d'oppositions entre des forces tient une place si capitale que les dichotomies présentes semblent être nécessairement symboliques. On pense à l'opposition entre Zeus, d'abord décrit comme un « monsieur gras » et Coclès, comme un « monsieur maigre »<sup>542</sup>. Les oppositions entre gauche et droite qui apparaissent à plusieurs reprises semblent dissimuler un sens politique : les gestes de Prométhée qui précèdent sa descente du Caucase sont précisés en termes de droite et de gauche ; et au cours de son discours, il est exposé que « Coclès s'assit au centre gauche ; Damoclès au centre droit<sup>543</sup> ». Le lecteur aura alors la tentation de réinterpréter les positions et actions respectives des deux personnages comme liées à leur opinion politique ; voire comme exemplaire et symbolique de la division en gauche et droite de la scène politique<sup>544</sup>.

*Effet de mimétisme avec les personnages : la multiplicité des interprétations que les personnages proposent d'un élément symbolique.*

Bien des personnages des *soties* mènent la recherche obsessive du sens de quelque

539 V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 432-434.

540 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 40.

541 *Ibid.*, p. 124.

542 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 9.

543 *Ibid.*, p. 61.

544 On se rendra alors compte que Damoclès vit très mal le changement (réaction ?) ; et que Coclès fonde un hospice grâce à sa nouvelle notoriété (esprit de solidarité humaniste de gauche ?).

chose dans leur environnement. Ils proposent dans l'œuvre plusieurs propositions d'interprétation, qui invitent le lecteur à en faire de même, précisément par la suggestion que cela est possible. C'est peut-être le sens de la multiplication des définitions de « Paludes » que donne le narrateur.

(1) *Paludes* c'est spécialement l'histoire de qui ne peut pas voyager [...] – *Paludes* c'est l'histoire d'un homme qui, possédant le champ de Tityre, ne s'efforce pas d'en sortir, mais au contraire s'en contente ; voilà<sup>545</sup>...

(2) *Paludes*, commençai-je, – c'est l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais<sup>546</sup>.

(3) *Paludes* – commençai-je – c'est l'histoire du terrain neutre, celui qui est à tout le monde... – mieux : de l'homme normal, celui sur qui commence chacun ; – l'histoire de la troisième personne, celle dont on parle – qui vit en chacun, et qui ne meurt pas avec nous. Dans Virgile il s'appelle Tityre – et il nous est dit expressément qu'il est *couché* [...]. – *Paludes*, c'est l'histoire de l'homme couché.

— Tiens, dit Patras – je croyais que c'était l'histoire d'un marais.

— Monsieur, dis-je, les avis diffèrent – le fond permant. [...] En ce moment, *Paludes* c'est l'histoire du salon d'Angèle<sup>547</sup>.

(4) *Paludes* ? commençai-je aussitôt. – Monsieur, c'est l'histoire des animaux vivant dans les cavernes ténébreuses, et qui perdent la vue à force de ne pas s'en servir<sup>548</sup>.

Il faut d'abord remarquer que le narrateur adapte la définition qu'il fournit à l'interlocuteur qui la lui demande ; comme pour le contenter : dans l'exemple (4), la métaphore zoologique est empruntée pour parler à un biologiste. Matthew Escobar l'interprète ainsi :

La répétition ici signale une plus profonde angoisse concernant la réception de l'œuvre. Le lecteur a le choix d'explications dont il pourra sélectionner celle qu'il préfère<sup>549</sup>.

Mais il ne faut pas confondre l'acte du narrateur au-devant du lecteur réel, et celui qu'il opère en parlant à des lecteurs potentiels de « Paludes » : par cette adaptation individuelle, le narrateur devance l'interprétation que les membres de son entourage pourront avoir de son œuvre en tentant de prévoir à quelle référence, quels sens ils seront sensibles – nuisance à leur liberté de lecture. Pour le lecteur réel, les explications déployées fonctionnent au sens premier comme une illustration de l'incertitude du narrateur quant à son « Paludes ». Ensuite, à cause du principe de rétroaction de la mise en abyme, le sens proposé sera comparé à l'expérience de lecture de *Paludes*, avec un clin d'œil particulièrement évident dans l'exemple (3) qui réduit par le déictique l'écart entre l'œuvre enchâssée et l'œuvre enchâssante (« en ce moment [...] »).

L'incertitude de l'interprétation de « Paludes » et le peu d'éléments concrets qui nous en sont donnés à lire conduisent le nom de l'œuvre à devenir un symbole disponible, dont la

545 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 16.

546 *Ibid.*, p. 19.

547 *Ibid.*, p. 75.

548 *Ibid.*, p. 77.

549 Matthew Escobar, « L'échec c'est moi et ce n'est pas moi : *Paludes* ou l'angoisse de la réception », *Romance Notes*, vol. 50 / 2, 2010, p. 159.

valeur signifiante dépasse largement le rôle que le roman à écrire prend dans l'intrigue : le signifiant *paludes* s'adapte à tout *marais* ou « marasme<sup>550</sup> » dans lequel un sujet, par obstination ou au contraire, par résignation, peut s'enfoncer.

Le narrateur, par des énoncés dont l'expression est suffisamment ambiguë pour inviter au doute, conduit le lecteur *in fine* à chercher des signes partout dans la sotie : « Sur l'agenda la feuille était blanche – cela voulait dire : *Paludes*<sup>551</sup>. » Au sens propre, la page blanche sur l'agenda signifie pour le narrateur qu'il doit travailler sur son roman. Au sens figuré, la page blanche signifierait « Paludes » : or *paludes* veut dire « Marais ». Si on invite le lecteur à comprendre l'absence de signe sur une page comme symbole d'un signifiant aussi précis, c'est que tout signe peut dans l'œuvre s'avérer réflexif, symbolique, et avoir un sens caché.

Prométhée, quant à lui, cherche le sens de son aigle, qu'il interroge en vain. Plusieurs propositions adviennent, de lui ou d'autrui pour expliquer ce qu'est l'aigle (car l'aigle ne peut apparemment se contenter d'être un aigle). Affaibli, amaigri, il est qualifié ainsi par la foule des clients du restaurant : « Ça... un aigle ! Allons donc !! tout au plus une conscience<sup>552</sup>. » L'aigle digne de ce nom serait seulement celui embelli de s'être nourri d'un foie. La conscience devient aigle en s'embellissant. Mais cela ne nous indique pas davantage ce qu'est une conscience embellie et en quoi la conscience serait insuffisante en soi, ou symboliserait quelque marque de faiblesse que ce soit. D'abord, l'aigle est qualifié comme ce que personne d'autre que Prométhée n'a<sup>553</sup>. Pourtant, le Titan affirme ensuite devant les auditeurs de son discours : « Bien que le seul aigle ici présent soit le mien, [...] Messieurs, un aigle, vous en avez tous un<sup>554</sup>. » La mise en scène du discours invite clairement le lecteur à tenter de trouver en quoi peut bien résider son propre aigle, ce qui « le dévore<sup>555</sup> » et se nourrit de son énergie. Prométhée nous aide en citant deux aigles : ceux de Coclès et Damoclès sont les dévotions à leur dette respective<sup>556</sup>.

Voilà votre aigle à vous ; il en est d'autres ; il en est de plus glorieux. Mais je vous dis ceci : l'aigle, de toute façon, nous dévore, vice ou vertu, devoir ou passion ; cessez d'être quelconque, vous n'y échapperez pas<sup>557</sup>.

Ces réponses qui paraissent éclairer définitivement le sens du symbole aquilin ne doivent néanmoins pas être tenues pour satisfaisantes : Prométhée continue d'interroger le pourquoi de son aigle sans succès. L'aigle a un rôle dans la vie des hommes : c'est le cœur de leur désir. Mais puisqu'il est aussi, dans la sotie, un personnage autonome, sa propre volonté reste

550 *Marais* et *marasme* n'ont pas d'origine étymologique commune.

551 A. Gide, *P.*, p. 57.

552 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 41.

553 *Ibid.*, p. 38.

554 *Ibid.*, p. 66.

555 *Ibid.*, p. 63.

556 *Ibid.*, p. 76-77.

557 *Ibid.*

incomprise ; c'est ce qui fait de l'aigle un symbole vivant et non pas l'avatar univoque d'un désir dévorant et destructeur.

Encore l'aigle apparaît-il évidemment comme un symbole. Mais sont aussi tenus pour tels la maladie de Damoclès, l'œil de verre de Coclès, l'écriture manuscrite de ce dernier, la plume, la beauté de l'aigle, le soufflet de Zeus, les allumettes, les revenus et l'emploi du temps de Damoclès, la graine de Tityre... Extensions qui autorisent au lecteur de voir des symboles partout où il le souhaitera.

*La condensation symbolique à l'échelle micro-textuelle.*

Le style de Gide marque par sa sobriété et l'économie des effets d'emphase (sauf quand le but est parodique). C'est pour cela que la concentration symbolique de certains passages affine l'attention du lecteur en le persuadant de la nécessité du sens de chaque mot. On en prend un exemple dans « Paludes » :

*J'ai traversé de grandes landes, de vastes plaines, d'interminables étendues ; même en les collines très basses, la terre à peine soulevée y semblait endormie. J'aime errer au bord des tourbières ; des sentiers y sont faits où la terre tassée, moins spongieuse, est plus solide. Partout ailleurs le terrain cède et sous les pieds l'amas des mousses s'enfoncé ; pleines d'eau les mousses sont molles ; des drainages secrets, par places, les assèchent ; il pousse alors dessus de la bruyère et une espèce de pin trapu ; il y rampe des lycopodes ; et l'eau par places et cantonnée en flaques brunes et croupies. 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'autre<sup>558</sup>.*

De la nullité de l'action, le lecteur déduit que l'intérêt du passage est dans son pouvoir symbolique. Les éléments récurrents indiquent les domaines symboliques les plus évidents : les mouvements ascendants et descendants mentionnés (« s'enfoncé », « me hisser ») et les différents reliefs sont les plus éminemment symboliques : le haut et le bas rendent compte d'une hiérarchie. La platitude de l'espace symbolise couramment, dans le paysage-état d'âme, l'égal passage d'un temps sans encombres (les « interminables étendues »). Dans ce marais, l'absorption de l'eau ou la stagnation acquièrent également une valeur signifiante. Solidité du sol, enfoncement, ascensions, stagnations et descentes, putréfaction : tous ces éléments ne sauraient être vus comme purement descriptifs. Si ce passage symbolise, comme on le croit, la vie passée de Tityre en général, les ascensions, descentes ou traversées des plaines représentent la progression sociale ou les hésitations littéraires du narrateur<sup>559</sup>. Mais le sous-texte à décoder s'enrichit d'éléments qui, par contamination, nous semblent interprétables à leur tour : le « pin trapu », les « drainages secrets » : épithètes peut-être seulement choisis pour leur pouvoir d'évocation visuelle, mais au pouvoir polysémique indéniable.

---

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 57-58.

<sup>559</sup> Dans ce cas, le refus de « se hisser » parce qu'on « ne verrait rien d'autre » évoque le contentement dans le manque d'ambition.

En résumé, nombreux sont dans les soties les éléments qui invitent à voir, en plus des symboles obvies, le texte s'enrichir de significations potentiellement cachées partout.

### **b) Saturation et pouvoir symbolique.**

*Les soties, des « gerbes de folle ivraie<sup>560</sup> ».*

On aboutit alors rapidement à une sursaturation symbolique qui est loin de réduire la non-pertinence (on ose même dire l'impertinence) du texte. La saturation rend aussi la signification trop riche, trop dispersée pour paraître congruente. Interpréter, c'est nécessairement choisir, « forcer le texte » pour l'adapter, au fond, à ce que l'on préfère y lire ; dans les limites, bien sûr, que l'arbitraire de l'auteur nous pose. Ce faisant, l'individu est contraint de réduire le texte à un sens. C'est ce contre quoi la saturation symbolique des soties prémunit l'auteur.

La métaphore biblique de l' « ivraie » indique que l'œuvre contiendrait des « mauvaises herbes » : représentent-elle des fausses pistes que lance Gide ? Il faut en tout cas, et c'est une interprétation plus certaine de la dédicace du *Prométhée*, trier et chercher pour trouver le « bon grain », celui-ci désignant pour Gide une porte d'entrée à la réflexion et la méditation. Le paradoxe, c'est que le jeu complexifie en même temps qu'il encourage la réflexion du lecteur :

dans ce vaste et complexe jeu des soties, tout est potentiellement signe ou symbole, tout fait sens, tout stimule nos capacités de décryptage et d'interprétation, sans que jamais le critique qui se prête à ce jeu vertigineux et indéfini ne puisse prétendre exhiber *un* sens. Rien qui ne soit davantage polyphonique, retors, piégé, que ces écrits qui font si grande la « part de Dieu »... ou du diable<sup>561</sup> !

La métaphore du « piège » qu'emprunte A. Goulet n'est pas sans rappeler les « moyens de défense » que nous avons détaillés dans notre première partie. En effet, la saturation symbolique relève du même *ethos* d'un auteur taquin, facétieux sinon malicieux qui invite le critique à l'humilité et l'encourage en même temps à des interprétations créatives ; quitte à frôler, chez certains, le tiré par les cheveux.

Cette volontaire complexité crée un contrat de lecture extrêmement particulier, qui nécessite une soumission d'abord aveugle aux directions que le texte nous donne. Germaine Brée, comme des critiques contemporains de Gide, ont qualifié cette obscurité qui ne se résout que dans la connivence, d' « ésotérisme<sup>562</sup> ». Mais l'initiation aux symboles que propose Gide ne *nécessite* guère de manuel pour traduire les symboles symbolistes, ni la

---

560 Dedicace de Gide à Paul-Albert Laurens dans *Le Prométhée mal enchaîné*, *op. cit.*, p. 7.

561 A. Goulet, Introduction à B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 13. C'est l'auteur qui souligne.

562 G. Brée, « Signification du *Prométhée mal enchaîné*... », *op. cit.*, p. 19.

connaissance de la vie privée de l'auteur : ces voies ouvrent des perspectives interprétatives ; mais d'autres sont largement permises par les échos internes aux œuvres et les résonances que le lecteur trouvera avec sa vie. Par ailleurs, les deux voies ne sont pas exclusives l'une de l'autre.

Comme l'explique B. Fillaudeau, les deux premières soties, et tout particulièrement *Paludes*, sont des univers sans grandes péripéties<sup>563</sup> : l'action, l'activité et le plaisir de lecture associé à elles doivent se trouver dès lors soit dans les événements mineurs qui sont relatés, soit dans le fourmillement symbolique des textes.

*L'autonomie du symbole dans les soties.*

Une observation de M. Kundera sur le pouvoir autonome que peuvent prendre les symboles nous inspire une réflexion sur le mode d'action de certains personnages dans les soties. Dans les « Notes inspirées par *Les Somnambules* », Kundera remarque que l'impact du symbolique sur les esprits peut être tel qu'un personnage réagisse davantage au symbole qu'à la réalité concrète<sup>564</sup>. Or dans ce cas, seule demeure la forme, vidée de son contenu, et elle finit par aveugler les esprits trop influençables qui ne se dévouent plus à des valeurs, mais seulement à des images.

C'est par exemple le mode d'action du narrateur qui recherche, comme une abstraction, le voyage en soi et autotélique : « Je pars simplement pour partir ; la surprise même est mon but – l'imprévu<sup>565</sup> ». Cette mise en condition accueillante ne s'applique plus dès les premiers moments du voyage réel : « Ne noter du voyage rien que les moments poétiques – parce qu'ils rentrent plus dans le caractère de ce que je désirais<sup>566</sup>. » Les désirs *a priori* contreviennent pourtant au but convenu du voyage, de se laisser surprendre. Le narrateur rechigne, avant d'abandonner la démarche, devant les premières conséquences concrètes : files d'attente, averse<sup>567</sup>. En somme, ne lui est agréable que l'*idée* de l'imprévu : ses premières réalisations, les simulacres terrestres de l'idée platonicienne de la surprise, rebutent. L'obsession du narrateur s'applique également à sa vision aprioriste de l'œuvre littéraire, qui lui fait refuser avec de plus en plus d'agressivité toutes les suggestions d'ajout à « *Paludes* ». Le symbole de complétude utilisé, l'œuf, justifie à ses yeux la non-pertinence de tout ce que les autres lui proposent d'éléments susceptibles d'étayer l'œuvre en cours<sup>568</sup>.

Sur un mode plus positif, Prométhée mange son aigle, donc un symbole. L'acte

<sup>563</sup> B. Fillaudeau, *op. cit.*, p. 99.

<sup>564</sup> M. Kundera, *op. cit.*, p. 49.

<sup>565</sup> A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 124 et p. 125.

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 64, p. 77, p. 118.

transgressif, qui inverse les rôles respectifs du Titan et son bourreau, devient symbolique en soi de l'abandon d'une posture sacrificielle. Le tout évoque une morale nietzschéenne de prise de force sur ce qui nous affaiblit ; mais également de passage à l'âge adulte par l'abandon des idoles. Ces dernières représentent également, dans la philosophie de Nietzsche, des formes qui suffisent par leur pouvoir de fascination à entretenir des valeurs mortifères.

L'autonomie du symbole, dans l'esthétique de Gide, produit nécessairement un éloignement de la vie. Cela se vérifie encore dans la manière dont le personnage de Tityre ne vaut que comme symbole aux yeux de son auteur, et ne ressemble pas à un personnage de roman, à un être dont le lecteur perçoit la profondeur d'une vie intérieure ou les contradictions. Le narrateur dit en effet à Angèle : « J'ai fait Tityre seul, pour concentrer cette monotonie ; c'est un procédé artistique<sup>569</sup>. » Le personnage ne vaut que comme représentant d'une attitude que le narrateur conçoit en premier lieu comme un exemple de vertu : l'acceptation volontaire de la monotonie, de la médiocrité. Tityre n'a pas de personnalité parce qu'il se soumet à l'idée unique que le narrateur veut démontrer : c'est un symbole transparent.

La transparence du symbole est justement un thème privilégié du symbolisme et présent sous la forme imagée d'un aquarium dans « Paludes » :

*Tityre achète un aquarium ; il le place au milieu de sa chambre la plus verte et se réjouit à l'idée que tout le paysage du dehors s'y retrouve. [...] Dans cette eau toujours trouble, où l'on ne voit que ce qui vient près de la vitre, il aime qu'une alternance de soleil et d'ombre y paraisse plus jaune et plus grise – lumières qui, venues par les fentes du volet clos, la traversent ; – Eaux toujours plus vivantes qu'il ne croyait<sup>570</sup>...*

La clôture de l'aquarium enfermant « tout le paysage du dehors » fonctionne comme le symbole, qui a vocation à concentrer ce qu'il symbolise. Dès lors, la non-transparence de l'eau vaseuse, qui ne laisse que difficilement voir ce qu'elle contient, peut évoquer l'hermétisme du symbole. L'eau devient donc symbole du symbole : on atteint un degré de saturation assez radical, qui parodie l'abstraction croissante de la poésie symboliste finissant par ne parler que de ses propres procédés. Cet extrait doit également être mis en regard de l'ambition gidienne, encore énoncée en 1902, de « pouvoir considérer l'œuvre d'un artiste comme un microcosme complet, étrange tout entier où pourtant toute la complexité de la vie se retrouve<sup>571</sup>. » La qualité de l'œuvre se mesure à sa possibilité d'être généralisée, explorée au point de tout inclure, gageure qui fonctionne comme l'horizon littéraire idéal : le manque de visibilité dans l'aquarium de Tityre interroge d'une certaine manière cette possibilité même ; en même temps que la nécessité d'approcher son œil évoque le travail attentif que doit

---

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>571</sup> A. Gide, *Lettres à Angèle (1898-1899)*, Paris, Mercure de France, 1900, p. 165.

effectuer le lecteur pour comprendre le sens de ce qu'il n'aperçoit d'abord qu'imparfaitement.

### c) Second degré et fonctionnement symbolique font bon ménage.

Dans l'exemple précédent, l'ironie gidienne se laisse percevoir par l'association de la piètre qualité de la lumière naturelle qui pénètre par les « volets clos » (représentant probablement l'enfermement de Tityre et du narrateur) et la contemplation admirative que Tityre a d'une eau stagnante, normalement associée à des connotations très péjoratives : matières organiques en putréfaction, odeurs désagréables... L'antithèse est en effet l'une des figures privilégiées de l'ironie littéraire. Cela n'empêche pas l'aquarium de fonctionner à plein comme un symbole. Ironie, satire ne gênent donc pas ce principe. L'usage du symbole au second degré n'entrave pas le potentiel multiplement signifiant des soties. Même si le symbole est tourné en ridicule, notamment dans *Paludes* où le narrateur en fait un usage abusif, il ne cesse pas de fonctionner. La satire du symbolisme dans *Paludes* n'empêche pas non plus le caractère hautement symbolique de la sottie.

On en prend pour exemple le rêve ou cauchemar du narrateur<sup>572</sup>. Comme l'a souligné Frédéric Canovas, sa position centrale au cœur du récit (nuit du jeudi au vendredi) doit en effet attirer l'attention du lecteur sur son importance<sup>573</sup>. L'interprétation des rêves est une pratique mystico-religieuse plus ou moins ésotérique et prise au sérieux depuis l'Antiquité. En psychanalyse, le parti-pris est que le rêve fonctionne au moyen des symboles préparés par l'inconscient (par condensation ou substitution de l'image concrète selon Freud) ; la méthode herméneutique doit se fonder sur l'individualité de l'inconscient de chaque patient. On peut avoir ces éléments à l'esprit, quoique Gide n'ait pas lu Freud à cette époque, à la lecture du cauchemar dans *Paludes*<sup>574</sup>. Il condense, en une concaténation sans queue ni tête, des événements de la vie du narrateur, antérieurs et postérieurs au cauchemar. Les symbolisations les plus évidentes consistent à spatialiser et concrétiser les hésitations, recommencements et abandons du narrateur. Ils sont représentés dans le cauchemar par des portes en enfilades et des corridors à n'en plus finir. La transcription du cauchemar vire au burlesque par l'accumulation d'onomatopées pendant les déambulations du narrateur : « Paf ! Encore une porte fermée. – Paf ! – Oh ! Nous n'en sortirons donc jamais, du corridor ! – Paf<sup>575</sup> ! ». La difficulté de quitter les salons symbolistes et leur emprise est symbolisée par le manque

---

572 A. Gide, *P.*, p. 94-99.

573 Frédéric Canovas, « Le Cauchemar de *Paludes* ou la tentative d'écriture », *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 48 / 3, septembre 1994, p. 163.

574 Sur Gide et Freud, v. notre première partie, p. 47, note n°239.

575 A. Gide, *P.*, p. 97-98.

d'oxygène et la présence du ventilateur qui recycle le même air<sup>576</sup>. La satire d'un esprit tourmenté par l'obsession du roman à écrire se manifeste par l'omniprésence de l'isotopie des marécages : « tourbe », « lycopodes » mais surtout « maraischaussée », homophone de *maréchaussée*, qui concatène *marais* et *chaussée*, puisqu'il est précisément question d'un « terrain [...] horriblement élastique »<sup>577</sup>. La « fonte » d'Angèle (« Enfin, chère amie, pourquoi est-ce que vous êtes ce soir toute fondue ?... »<sup>578</sup>), nouvel élément comique, achève de creuser l'écart entre l'angoisse vécue du narrateur et le rire du lecteur. Mais la dissolution d'Angèle en l'élément liquide manifeste, et ce n'est qu'une des interprétations possibles, un dégoût d'ordre sexuel que plusieurs autres symboles indiquent dans *Paludes*<sup>579</sup>. L'ironie de Gide à l'égard de son narrateur se manifeste encore bien davantage dans son acte symbolique : après avoir étouffé en songe puis dans ses draps à son réveil, trahissant son sentiment d'enfermement et son angoisse sociale, le personnage craignant d'avoir froid, se remet sous les couvertures qui auparavant « [le] sanglaient comme des ligatures<sup>580</sup> ». Libéré des carcans qu'il dénonce, le narrateur y retourne donc volontiers : le geste est symbolique d'une personnalité inconséquente, « frileuse » par manque de courage et de résolution. L'ironie tourne à plein contre le jeune Gide lui-même.

De même, l'irrévérence de l'écriture à l'égard du mythe de Prométhée ou des figures divines n'entame pas son potentiel polysémique. Pierre Brunel, dans un chapitre intitulé « La tentation prométhéenne, une figure mythique de l'engagement littéraire » étudie les interprétations de Prométhée comme un symbole de l'homme de lettres<sup>581</sup>. Le paradoxe chez Gide est l'inactivité de Prométhée (quand le garçon lui demande ce qu'il fait, Prométhée répond « rien »). Alors que le mythe oppose Prométhée à son frère Épiméthée comme l'être du concret, engagé dans la vie, le Titan chez Gide est mal dans sa peau. Au début de la sotie, il veut se faire le plus discret possible. P. Brunel voit le *Prométhée* de Gide comme une illustration de l'écrivain découvrant les limites son engagement. Mais la timidité première du Titan à son arrivée à Paris pourrait tout aussi bien représenter la difficile intégration d'un provincial nouveau venu dans la capitale ; ou simplement donner à voir au lecteur l'étrangeté de la concomitance d'un univers mythique et de la vie terrestre.

Ce que l'analyse conjointe du symbolique et de l'ironie nous donne en fait à voir, c'est

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 95-96. L'homophonie laisse deviner l'aspect autoritaire que les marais, symbolisant probablement « Paludes », incarnent aux yeux du narrateur.

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>579</sup> B. Beck cite par exemple le « petit repas dans le pressoir humide » (*P.*, p. 131) qui serait l'image d'un acte sexuel manqué ; ou l'enfoncement volontaire d'Hubert dans la vase, qualifié par le narrateur d'« abject », acte fertile puisqu'il fait venir « le gibier en abondance » (p. 115). B. Beck, « Une signification cryptique de *Paludes*, *op. cit.*, p. 310.

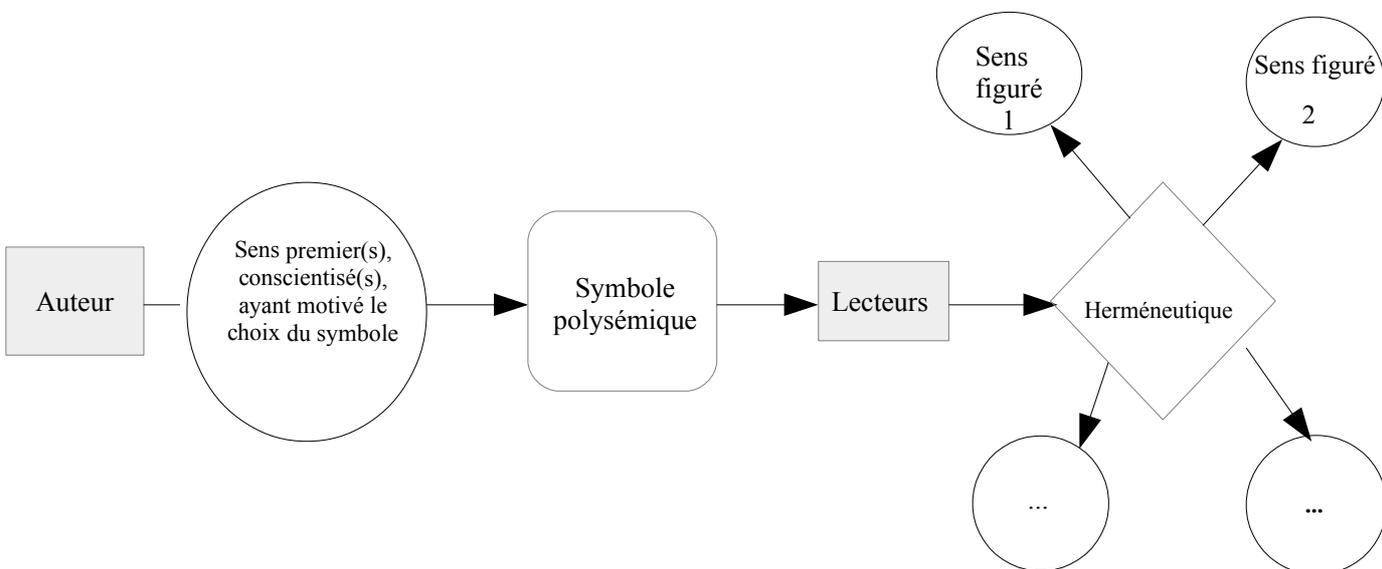
<sup>580</sup> A. Gide, *P.*, p. 98-99.

<sup>581</sup> Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*, *op. cit.*, p. 183-199.

que sur le plan énonciatif, les deux processus sont indépendants et peuvent se superposer. Les deux reposent sur la non-littéralité de l'énoncé et la nécessité pour le lecteur/interlocuteur de trouver par induction le vouloir-dire original de l'auteur/locuteur. Mais les visées respectives du symbole et de l'ironie ne sont pas contradictoires. Dans *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Philippe Hamon explique que l'ironie littéraire repose soit sur les *mentions* (c'est-à-dire l'appropriation du discours d'autrui afin de le décrédibiliser) soit sur la *scalarisation* : la victime de l'ironie (personne, valeur, idéologie, attitude) est mise en scène comme agissant dans l'excès ou le trop peu<sup>582</sup>. L'ironie est donc moins informative qu'évaluative ; elle appartient au genre du discours épideictique qui rend le propos de l'énonciateur susceptible de débat. Le sens que dissimule l'énonciateur ironique est à la fois facilement retrouvable selon des critères simples (scalarité ou mention) et univoque en général ; bien que ce que Ph. Hamon appelle « le naïf » pourra prendre l'énoncé au premier degré.

Le symbole, en revanche, ne cherche pas la complicité discursive du lecteur/interlocuteur autour du blâme d'une tierce personne : il est proposé par l'auteur comme un point de départ concentré pour permettre de multiples interprétations. Ironie et symbolique s'opposent donc quant à la polysémie. On tente deux schémas décrivant les fonctionnements respectifs de la transmission du sens dans le symbole polysémique et l'ironie.

Schéma 1. Transmission des sens dans le symbole polysémique.

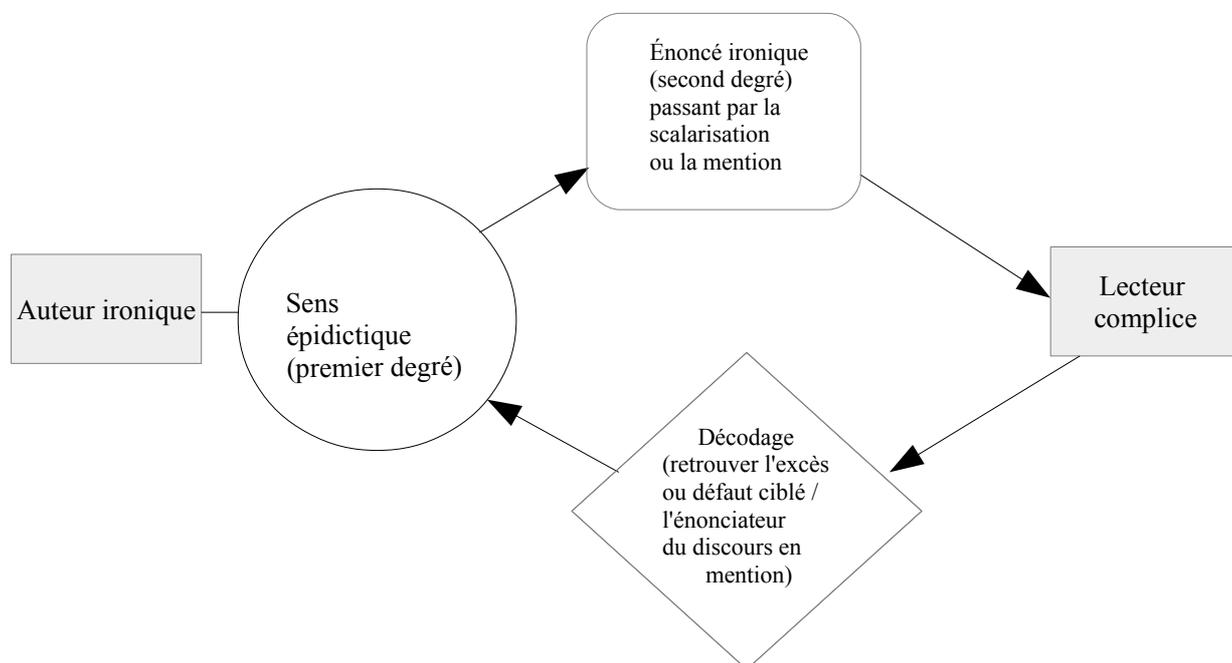


Le sens symbolique n'est plus placé sous l'autorité de l'auteur qui en décrètera ou non la validité. On n'a pas de certitude que les lecteurs retrouvent le(s) sens ayant anticipé le choix

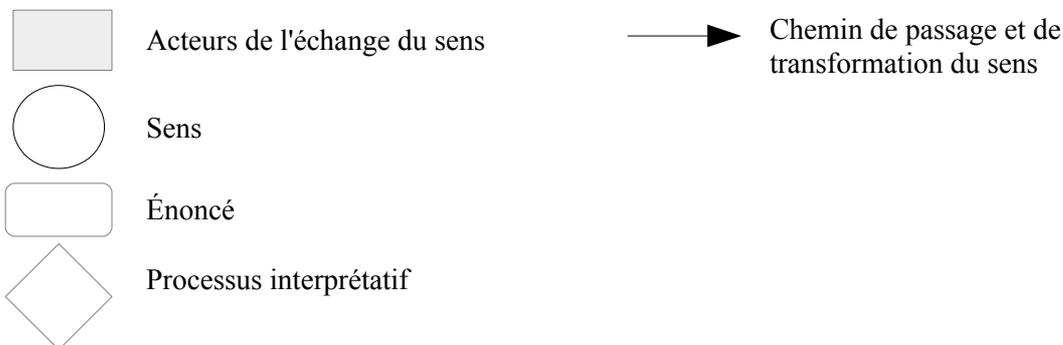
<sup>582</sup> Philippe Hamon, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 2001, 159 p., (« Hachette université Recherches littéraires »).

du symbole. Ce n'est pas ce qui se passe avec l'énoncé ironique, où le lecteur complice est censé retrouver le sens premier, intentionnel, de l'auteur.

Schéma 2. Transmission du sens dans l'énoncé ironique.



Légende des schémas 1 et 2 :



Quand le symbole est utilisé ironiquement, il est pris en mention et devient l'objet du décodage : c'est en tant qu'objet de langage que le symbole est susceptible de blâme. Dans le cas de *Paludes*, l'ironie qui plane sur le symbole repose sur la sur-utilisation de ce dernier. Par un canal indépendant, qu'on estime chronologiquement postérieur à la perception de l'ironie, le lecteur continuera normalement d'interpréter les symboles, si nombreux soient-ils. On peut supposer que l'interprétation sera biaisée par la perception d'une ironie dans l'usage du symbole, et que les sens figurés proposés par les lecteurs tendront au péjoratif, au trivial, etc.

On a donc pu constater que la richesse symbolique des soties est auto-génératrice et

peut-être infinie. Quoique cet excès puisse apparaître comme partiellement ironique dans *Paludes*, sa permanence dans *Le Prométhée* prouve la persistance du goût de Gide pour l'énigme et la polysémie du symbole.

### 3. « L'œuvre d'art est l'exagération d'une idée ». Que sont l'idée et le symbole dans le vocabulaire gidien ?

Deux objets privilégiés du symbolisme reviennent souvent dans les écrits non-fictionnels de Gide, en particulier quand il est question de poétique : l'idée et le symbole. Il faut à présent comparer l'usage particulier du symbole que nous avons constaté dans les *soties*, à ce que Gide en dit ; ceci afin de comprendre la définition qu'il s'en donne et le rôle exact qu'il semble lui attribuer. Quant à l'idée, elle n'a comme nous allons le voir chez Gide, pas tout à fait perdu le caractère qu'elle avait dans l'idéalisme symboliste : elle est l'objet d'une dévotion particulière.

#### a) De quoi le symbole est-il le nom pour l'auteur des *soties* ?

Dans « Littérature et morale », Gide écrit en 1897 :

En étudiant la question de la raison d'être de l'œuvre d'art, on arrive à trouver que cette raison suffisante, ce symbole de l'œuvre, c'est sa composition.

Une œuvre bien composée est nécessairement symbolique. Autour de quoi viendraient se grouper les parties ? Qui guiderait leur ordonnance ? Sinon l'idée de l'œuvre, qui fait cette ordonnance symbolique.

L'œuvre d'art, c'est une idée qu'on exagère.

Le symbole, c'est autour de quoi se compose un livre.

La phrase est une excroissance de l'idée<sup>583</sup>.

Il faut étudier le sens de ces remarques lapidaires, qui affirment, de façon assez ambiguë, plusieurs équivalences. Dans la philosophie de Leibniz, la « raison suffisante » est le principe qui sert à expliquer, à « rendre raison *a priori* » de l'existence d'une chose en l'état<sup>584</sup>. L'œuvre naîtrait donc d'une composition conçue en amont. Seulement, ce passage affirme d'abord une équivalence très large entre tous les éléments dont il est question. C'est en effet ce qu'indique la chaîne anaphorique entre « la raison d'être », « cette raison suffisante », « ce symbole de l'œuvre », « sa composition ». Or, une anaphore a par définition vocation à reformuler un même référent, pour éviter l'équivoque ou à des fins expressives. Ici, la réduction de ces éléments au même relève soit d'un parti-pris terminologique particulier (lié, on l'imagine, à

<sup>583</sup> A. Gide, *Journal. I., op. cit.*, p. 258.

<sup>584</sup> Leibniz, *Théodicée*, I, 44.

l'influence de l'idéalisme symboliste sur l'importance que Gide accorde au symbole) ; soit tout simplement d'un abus de langage involontaire. L'attention gidienne à peser ses mots écarte sans doute cette interprétation. Ces équivalences sont ensuite requalifiées, nous permettant de mieux comprendre le schéma expliquant la naissance de l'œuvre d'art. La composition doit être « symbolique ». Cette affirmation est presque ramenée à une tautologie : n'est « composition » qu'une bonne composition. Si dans les genres argumentatifs, ce sont la logique et le besoin de démontrer (ou de persuader) qui donnent au texte sa forme ; dans l'œuvre d'art, c'est la représentation, la manifestation d'un symbole qui prendrait cette place. La composition trouve sa cohérence grâce au symbole. En n'employant dans le deuxième paragraphe plus que l'adjectif dérivé de symbole, *symbolique*, Gide esquive imparfaitement la principale ambiguïté de son discours : la différence entre l'idée et le symbole. Que désigne d'ailleurs « l'idée de l'œuvre » : le sens courant d'*idée*, qui évoque une trouvaille, l'ébauche nécessaire à la création, ; ou l'idée en son sens symboliste, « forme éternelle de toute chose »<sup>585</sup> ?

Les trois dernières phrases, à l'allure de maximes, semblent esquisser avec assurance des principes poétiques qui placent en composante minimale de l'œuvre, en noyau atomique si l'on peut dire, l'idée. Le reste de l'œuvre ne ferait que la développer, que ce soit à l'échelle intermédiaire qu'est la phrase ou à l'échelle de l'œuvre complète. Mais la deuxième sentence, réinvestissant le terme de « symbole », empêche de comprendre clairement la relation du symbole à l'idée. Qu'est-ce qui guide *in fine* la composition : l'idée, ou le symbole ?

Dire que la composition *est* le « symbole de l'œuvre », d'ailleurs, n'est pas la même chose qu'affirmer que le symbole donne sa direction à la composition de l'œuvre. La première assertion est difficile à comprendre intuitivement, mais ce n'est peut-être qu'en raison de l'ordre naturel de la structure attributive en français : il nous semble qu'il ne faut pas entendre ici que la composition symboliserait l'œuvre, car le terme est par trop abstrait, il n'a pas d'image qui puisse symboliser quoique ce soit. Il faut plutôt comprendre que le symbole *donne* à l'œuvre sa composition ; comme dans un sonnet symboliste où chaque vers élabore les contours de ce symbole. Pour les symbolistes idéalistes, le symbole est l'expression linguistique de l'Idée. Il a pour vocation de ramener à elle ; et c'est ce qu'exprime *Le Traité du Narcisse* : « Car l'œuvre d'art est un cristal – paradis partiel où l'Idée refléurit en sa pureté supérieure<sup>586</sup>. »

Mais, dans cet extrait de « Littérature et morale », ce que ce mot de *symbole* entretient

---

585 V. définitions et I.A.3.a et II.A.1 du CNRTL. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/idee>.

586 A. Gide, *Le Traité du Narcisse*, in : *Romans et récits I*, op. cit., p. 175.

de rapports ambigus avec le mot *idée*, nous semble montrer avant tout que Gide a du mal à renoncer à un terme qui lui est si familier ; tant et si bien qu'il lui paraît incontournable pour parler d'art, et qu'il lui faut l'intégrer à sa poétique. Il ne désigne en effet certainement pas les symboles multiples présents dans les soties. On a certes noté, dans *Paludes*, la prime importance du cercle, symbole le plus présent à tous les niveaux de composition (du micro-stylistique à l'échelle de l'œuvre entière). Cela donne l'idée que ce passage de « Littérature et morale » est une synthèse du principe qui a donné lieu à *Paludes*. Mais *Paludes* contient bien d'autres symboles. Sinon, comme Gide le montre lui-même par les échecs de son narrateur, dans une œuvre intégralement composée autour d'un même symbole, on serait voué à lire la même chose inlassablement. *Le Prométhée* semble avoir dépassé totalement le désir de complétude typique du symbolisme en prenant pour principe central (et ce n'est alors plus un symbole mais un jeu de forces) la croissance d'un être au détriment d'un autre, et sa possible inversion<sup>587</sup>. D'une certaine manière, le symbole unique de l'œuvre se fragmente désormais.

V. Michelet-Jacquod a proposé une interprétation un peu différente de l'extrait analysé :

Symbolique, la composition l'est en vertu de la communion qui s'opère entre l'objet à décrire et l'esprit de l'artiste à travers l'expérience de la contemplation. La composition devient en quelque sorte le double imagé de l'organisation de la pensée de l'artiste et offre une coupe en transparence de l'esprit en train de créer<sup>588</sup>.

Elle se rapporte en effet aux principes énoncés dans *Le Traité du Narcisse*, là où Gide affirme déjà un écart de l'idéalisme en énonçant le primat de la subjectivité dans l'élaboration du symbole (analysable comme sa part supplémentaire de schopenhauerisme). Le symbole désigne alors « tout ce qui paraît<sup>589</sup> », mais tel qu'il paraît à un sujet qui le perçoit à sa manière. Pour V. Michelet-Jacquod, dans un premier temps et dans la conception de Gide adhérant à celle de Mallarmé, « le symbole exprime [...] à la fois la dimension métaphysique et humaine de la poésie, touchant l'absolu en témoignant de la vision spécifique que chaque artiste déploie dans sa création<sup>590</sup>. » Il se situe alors à la jonction de l'universalisable et du strictement individuel ; et c'est du côté des hommes et des personnalités qu'il se déplace avec les soties. C'est ainsi que le narrateur de *Paludes* oppose, à Angèle qui tient la vérifiabilité des faits comme le critère de la vérité de l'œuvre, le critère de l'expression émotionnelle sincère : « Les événements racontés ne conservent pas entre eux les valeurs qu'ils avaient dans la vie. Pour rester vrai on est obligé d'arranger. L'important c'est que j'indique l'émotion qu'ils me donnent<sup>591</sup>. » La poétique du symbole passe donc par une exagération des liens entre

---

587 Le thème nietzschéen du Surhomme et de la Volonté de puissance inspire probablement cette thématique.

588 V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 395

589 A. Gide, *Le Traité du Narcisse*, *op. cit.*, p. 175 (note).

590 V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 404.

591 A. Gide, *Paludes*, *op. cit.*, p. 48-49.

les choses pour qu'ils manifestent une vérité ; mais une vérité personnelle. Il est probable que Gide ne désavouerait pas les propos de son narrateur, s'ils ne tendaient pas par ailleurs à l'égotisme.

Ce que les soties mettent en effet en œuvre, sur un mode partiellement parodique, c'est un fourmillement de symboles qui ne peuvent plus prétendre se rapporter au même, parce que leur interprétation sera toujours ouverte. Si idée il y a eu pour déterminer la composition de l'œuvre, qui est avant tout sa structure, elle ne nous paraît pas exclusive d'autres que les soties pourraient évoquer. Comme l'explique Jean-Pierre Bertrand à propos de *Paludes*, mais la remarque s'applique évidemment à la seconde sottie, c'est que la structure est « ouverte et polysémique ». Pourtant, c'est bien au niveau de la structure, par la mise en échos et en circulation des symboles et images, par l'importance accordée à la place de chaque mot, que l'herméneutique sera la plus active<sup>592</sup>. Le symbole gidien, après *Le Prométhée*, vaut avant tout pour son caractère inépuisable, et moins pour une supposée pureté métaphysique.

### **b) L'idéal de l'« idiosyncrasie » totale.**

Dans le vocabulaire gidien, le mot est, comme le dit le garçon, synonyme de *personnalité*<sup>593</sup>. Il se rapproche du sens grec ancien d'*ἰδιοσυγκρασία*, « tempérament particulier » ; ou, si l'on décompose le mot, « mélange de ce qui est propre à quelqu'un ». C'est à son expression que l'artiste doit, selon Gide, se vouer dans son œuvre :

Je soutiendrai qu'il faut ceci, pour un artiste : un monde spécial, dont il ait seul la clef. Il ne suffit pas qu'il apporte *une* chose nouvelle, quoique cela soit énorme déjà ; mais bien que toutes choses en lui soient ou semblent nouvelles, transapparues derrière une idiosyncrasie puissamment coloratrice.

Il faut qu'il ait une philosophie, une esthétique, une morale particulières ; toute son œuvre ne tend qu'à le montrer. Et c'est ce qui fait son style. J'ai trouvé aussi, et c'est très important, qu'il lui faut une plaisanterie particulière ; un drôle à lui<sup>594</sup>.

La question de la clef de lecture remet en jeu la question de l'auctorialité : elle entre en contradiction avec la liberté prônée par ailleurs dans l'interprétation des soties et permise par la disponibilité du symbole. Pour réduire le paradoxe, il faut supposer que la production du symbole a d'abord lieu en vue d'exprimer l'intimité la plus substantielle de l'artiste ; et qu'il s'agit cependant de le rendre multiples interprétable. Ce sont comme deux opérations séparées, dont la difficulté renforce l'idée que les symboles sont strictement sans contingence. L'autre manière de comprendre la métaphore de la clef, plus évidente, est que l'artiste doit

---

592 J.-P. Bertrand, *Paludes d'André Gide*, *op. cit.*, p. 138.

593 « Oui : personnalité ; ce que nous appelons ici, idiosyncrasie. » A. Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, *op. cit.*, p. 15.

594 A. Gide, « Littérature et morale », *op. cit.*, p. 258.

cultiver ce qui le différencie des autres, de sorte que sa production devienne, à tous les niveaux, parfaitement inimitable.

Dans cette perspective inspirée des théories de Wilde sur l'œuvre d'art, mais également par la poétique mallarméenne de transfiguration du langage, l'expression de la personnalité est la voie nouvelle qui permet de dépasser l'objectivisme naturaliste sans tomber dans l'excès d'hermétisme du symbolisme. Dans *Le Traité du Narcisse*, déjà, le sujet en rupture avec le réel, cherchant des vérités derrière les apparences des choses par la contemplation du monde, finissait par découvrir son reflet. L'expérience sensorielle ramène *in fine* à la découverte de soi, aucune perception ne se faisant *a priori*, sans le filtre de la personnalité<sup>595</sup>. *Le Prométhée mal enchaîné* et *Paludes* sont en définitive des œuvres qui disent beaucoup de la personne de Gide ; c'est pour lui non seulement ce dont on ne peut se défaire, mais qu'il faut développer avec conviction et passion. La citation de Gide sans doute la plus célèbre et la plus populaire ne dit rien d'autre : « Si notre âme a valu quelque chose, c'est qu'elle a brûlé plus ardemment que quelques autres<sup>596</sup>. »

La promotion de l'individualité tient une place importante dans le discours de plusieurs personnages du *Prométhée*. Dans sa conférence, Prométhée établit que la morale de la dévotion à son aigle fait la beauté des hommes<sup>597</sup>. Plus exactement, l'aigle, assimilé à ce qui les différencie de tout autre, devient beau à leur détriment. Mais puisque l'aigle est le critère de leur différenciabilité, c'est lui qu'il faut nourrir. C'est pour cela qu'on peut comprendre comme un énoncé métapoétique l'ouverture de ce discours : « Messieurs, commença Prométhée, n'ayant point la prétention, hélas ! De vous intéresser par ce que je vais dire, j'ai eu soin d'amener cet aigle avec moi<sup>598</sup>. » La modestie du propos est compensée par la simple présence de l'élément unique du Titan. Gide semble se dédouaner ici du problème de l'épuisement des sujets de discours et des sujets littéraires, parce que ce qu'il prétend apporter, c'est son *style*, son originalité. Le fait que l'aigle soit l'élément de spectacle du discours, ce qui retient les spectateurs de quitter la salle, prend alors une valeur moins péjorative : c'est à ses pirouettes que le public applaudit le plus. À l'échelle de l'œuvre, cela explique le traitement libre du mythe de Prométhée que Gide applique. « Le tempérament, Messieurs, est ce qui se doit affirmer<sup>599</sup>. », dit également le Titan. Toutes les surprises qu'éprouvera le lecteur à lire la sotie, dues aux libertés que s'autorise l'auteur avec le substrat original, et même si elles ne sont ni subtiles ni *a priori* profondes, font aux yeux de Gide l'intérêt

595 V. V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 393.

596 A. Gide, *Les Nourritures terrestres*, in : *Romans et récits I*, *op. cit.*, p. 157.

597 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 76.

598 *Ibid.* p. 62.

599 *Ibid.*, p. 65.

principal du texte. Un exemple de cela repose sur cet énoncé performatif de Prométhée : « Messieurs ! Ne vous levez donc pas : je vais faire des personnalités<sup>600</sup>... ». Suit l'énoncé des aigles respectifs de Coclès et Damoclès :

le secret de leur vie est dans le dévouement à leur dette ; toi, Coclès, à ta gifle ; toi Damoclès, à ton billet. Coclès, il te fallait creuser ta cicatrice et ton orbite vide, ô Coclès ; toi, Damoclès, garder tes cinq cent francs, continuer de les devoir sans honte, d'en devoir plus encore, de devoir avec joie<sup>601</sup>.

La culture, la persistance et le travail de la difformité des personnages que Gide met en scène dans les soties les a dotés d'une individualité dont ils manquaient dans les textes où ils apparaissent originellement. Si l'énoncé de Prométhée est performatif, c'est que les deux personnages ne semblaient à ses yeux pas comprendre qu'il n'y avait qu'à embrasser leur différence pour se rendre compte qu'ils avaient trouvé leur bien propre. En leur offrant la possibilité de le savoir, par la parole, l'auteur-Titan affirme les doter de cette personnalité. Mais Zeus argue ensuite, devant Prométhée, qu'il est celui qui sème en l'homme ce qu'il développera :

« Ce que je plante en l'homme, je m'amuse à ce que cela pousse ; je m'amuse à le voir pousser. L'homme sans quoi serait si vide! [...] Les aigles (et Zeus riait), les aigles, c'est moi qui les donne. » La stupeur de Prométhée était grande<sup>602</sup>.

La révélation du jeu de Zeus avec les données humaines réinvestit l'univers de la sotie de la présence d'une transcendance. Elle n'est motivée que par l'ennui ; la forme de cruauté infantile qui en découle annule l'esprit de libre acceptation de son sort que Prométhée avait promu. En mangeant son aigle, Prométhée réaffirme la liberté active que la présence de Dieu, moteur de la nécessité, avait niée. C'est un retour à zéro : la personnalité peut se construire à partir de là sur l'esprit de jeu des possibles, mais placé finalement dans les mains des hommes qui s'en saisissent, au fond, sans grand effort.

Dans *Paludes*, c'est Valentin Knox qui se fait le défenseur de Narcisse avec un dandysme évident et une haine hyperbolique de « la troisième personne », c'est-à-dire du Tityre que le narrateur présente. Contre la santé, qui est le modèle de la normalité dans la métaphore du narrateur, Knox argumente en faveur de la maladie et des difformités :

Nous ne valons que par ce qui nous distingue des autres ; l'idiosyncrasie est notre maladie de valeur ; – ou en d'autres termes : ce qui importe en nous, c'est ce que nous seuls possédons, ce qu'on ne peut trouver en aucun autre, ce que n'a pas votre *homme normal*, – donc ce que vous appelez maladie<sup>603</sup>.

Mais son propos tient d'un nietzschéisme qui suppose l'annihilation des faibles :

« L'homme normal, savez-vous qui c'est : c'est la troisième personne, celle dont on parle... [...] Dans Virgile, elle s'appelle Tityre, c'est celle qui ne meurt pas

---

600 *Ibid.*, p. 76.

601 *Ibid.*, p. 76-77.

602 *Ibid.*, p. 85-87.

603 A. Gide, *P., op. cit.*, p. 82.

avec nous, et vit à l'aide de chacun. » – Et il ajouta en éclatant de rire, sur moi :  
« C'est pourquoi il importe peu qu'on la tue<sup>604</sup>. »

Gide met en scène une morale de la volonté de puissance fondée sur le fait d'assumer sa différence et de refuser la médiocrité. L'allusion au parasitisme semble une insulte dissimulée envers le narrateur, puisqu'il est bien celui dont « tout le monde parle » depuis qu'il fait courir dans les cénacles le bruit qu'il écrit « Paludes », et se réjouit de l'intérêt qu'on lui porte sans pour autant avancer significativement dans sa rédaction. Mais le personnage de Knox met avant tout en scène un *ethos* mondain ; la métaphore du meurtre, potentiellement scandaleuse, se motivant par un désir de faire éclat. Remarquons d'ailleurs que, l'« homme normal » ayant été précédemment comparé au « pigeon gris » dont « les plumes de couleur sont tombées »<sup>605</sup>, sa suppression semble rejoindre la mise à mort de l'aigle de Prométhée. Mais dans *Paludes*, il s'agit de réduire en soi sa part de normalité ; dans *Prométhée*, au contraire, de savoir renoncer au projet, au désir que l'on a nourri et qui faisait l'individualité. Les deux avicides semblent symboliser une morale contraire. On est, devant cette contradiction, en face d'un cas typique d'inconséquence gidienne, qui s'explique par la fonction d'« inquieteur » qu'il souhaite se donner<sup>606</sup>. En effet, la délégation de ces idées à un personnage aux propos extrémistes comme ceux de Knox affranchit Gide d'assumer une pareille thèse. Mais sa présence résonne avec la promotion de l'idiosyncrasie qu'il développe en dehors de sa fiction. Jouant de cette ambiguïté, Gide s'empêche une fois de plus de conclure. L'acte final et transgressif de Prométhée, qu'on interprète avant tout comme une prise de liberté, consiste littéralement à détruire ce que le sujet a développé à partir de sa propre substance pour le faire grandir. La thèse, le système, l'idée, la persévérance dans son être sont du même coup réduites à néant. De cette destruction ne demeurent que les plumes qui serviront à narrer par écrit leur développement et leur mort<sup>607</sup>. Si Gide promet la dévotion à l'idiosyncrasie, en définitive, c'est contre l'enlissement dans son propre tempérament ; il s'agit de créer une personnalité vivace, disponible, adaptable. Il n'en demeure pas moins, de fait, que cette propension à se métamorphoser est le propre du tempérament de Gide, son idiosyncrasie personnelle.

---

604 *Ibid.*, p. 84.

605 *Ibid.*, p. 83.

606 V. *supra*, p. 78, note n°388.

607 A. Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, *op. cit.*, p. 117.

### c) De l'œuvre-cristal à l'œuvre-organisme. La sortie d'une mystique de l'idée symboliste.

*L'Idée symboliste.*

Les mots *idée* et *idiosyncrasie* ne sont pas parents étymologiquement. *Idée* vient en effet du grec ancien *ἰδέα*, « forme visible, aspect », qui désigne alors tout ce qui apparaît. Le terme a bien sûr dans le vocabulaire philosophique une autre définition. Chez Platon, portant une majuscule, elle désigne « ce qui appartient au domaine de l'intelligible et qui seul possède la perfection éternelle et la réalité absolue<sup>608</sup> ». Le domaine terrestre ne présenterait que des simulacres des seules entités éternelles que sont les Idées des choses. Le symbolisme élabore une mystique poétique autour de ces Idées primordiales, que le poème serait destiné à manifester, contre le lyrisme romantique et de la description objective parnassienne<sup>609</sup>. Jean Moréas est, d'après B. Marchal, celui qui a le plus insisté sur la théorie de ces Idées, mais avec ésotérisme. Le critique ironise : « Quant à savoir ce que sont ces “Idées primordiales” ou l’“Idée en soi”, Moréas, ésotérisme oblige, garde sur ce point une prudente discrétion<sup>610</sup>. » Idéaliste, Mallarmé ne l'est pas réellement, en effet : son absolutisme est littéraire et prend pour valeur absolue le beau, synonyme, chez lui de *poésie*<sup>611</sup>. Pour B. Marchal, il a pris acte de la mort de Dieu en « consacrant l'autonomie des signes » ; ne cherchant justement plus à soumettre les signifiants à la signification<sup>612</sup>.

En 1891, à l'heure du *Traité du Narcisse*, la doctrine gidienne de l'Idée est déjà marquée d'ambiguïté ; nous faisant nous interroger sur son adhésion à la mystique symboliste dans un texte qui pourrait être tout entier métaphorique ou symbolique. Il élabore une Genèse syncrétique de la mythologie grecque et chrétienne en faisant d'Adam le destructeur du Paradis des Idées, péchant par l'orgueil de vouloir se contempler au lieu de se contenter du spectacle des choses, dont il se lasse. Adam déchu devient Narcisse à la recherche de son image devant la fuite continue du fleuve du temps, et le poète le chante nostalgique du Paradis où les essences des choses étaient connaissables et stables :

Chaste Éden ! Jardin des Idées ! où les formes, rythmiques et sûres,  
révélaient sans effort leur nombre ; où chaque chose était ce qu'elle paraissait ; où  
prouver était inutile<sup>613</sup>.

Cette mise en scène mystique nous paraît avant tout avoir une fin poétique. En notes, *Le*

608 V. la définition II.A.1 du CNRTL. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/idee>.

609 B. Marchal, *Lire le symbolisme*, op. cit., p. 69.

610 *Ibid.* B. Marchal se réfère au « Manifeste du symbolisme » de Jean Moréas paru dans *Le Figaro*, 18 septembre 1886, « Supplément littéraire », p. 1-2.

611 *Ibid.*, p. 19.

612 *Ibid.*, p. 37.

613 A. Gide, *Le Traité du Narcisse*, in : *Romans et récits I*, op. cit., p. 171.

*Traité du Narcisse* semble, malgré son usage des majuscules, quitter le vague néo-platonisme qu'il élabore. C'est en effet dans les notes que s'élabore le plus clairement le sens métapoétique du *Traité* :

Les Vérités demeurent derrière les Formes — Symboles. Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité. [Le] seul devoir [de l'artiste] est qu'il la manifeste. Son seul péché : qu'il se préfère. [...] Tout représentant de l'Idée tend à se préférer à l'Idée qu'il manifeste. Se préférer — voilà la faute. L'artiste, le savant, ne doit pas se préférer à la Vérité qu'il veut dire : voilà toute la morale ; ni le mot, ni la phrase, à l'Idée qu'ils veulent montrer : je dirais presque, que c'est là toute l'esthétique<sup>614</sup>.

Le devoir de manifestation au détriment du soi semble énoncer une posture sacrificielle et objectiviste. Il ne nous paraît pas que cette thèse soit tout à fait soutenable au regard de Gide : ses *Poésies d'André Walter* sont écrites postérieurement et parlent du Moi. Le système esthétique de Gide – surtout en l'avatar de la présence du Moi de l'auteur dans l'œuvre – se tient parfaitement si l'on considère que « se préférer à l'Idée qu'il manifeste » désigne le fait d'adopter une posture d'auteur qui veut prouver sa beauté par des artifices de langage et de style, se souciant peu de parler en vérité des choses et des idées. C'est là une critique récurrente chez Gide.

*Le Traité* n'a pourtant pas encore pris acte du relativisme futur de son auteur. Le cristal, symbole de transparence, de complétude et de pureté, est encore le modèle de l'œuvre parfaite :

Le Poète pieux contemple ; il se penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au cœur des choses, – et quand il a perçu, visionnaire, l'Idée, l'intime Nombre harmonieux de son Être, qui soutient la forme imparfaite, il la saisit, puis, insoucieux de cette forme transitoire qui la revêtait dans le temps, il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, – paradisiaque et cristalline<sup>615</sup>.

Le « Nombre harmonieux » à ressaisir désigne le rapport minimal, le dénominateur commun à la diversité des incarnations, qui, saisi et retranscrit une fois épuré des contingences, permet de donner à l'Idée sa forme. L'Idée serait donc une série de rapports au cœur des choses qui ne les laissent que confusément apercevoir. V. Michelet-Jacquod pense, contrairement à d'autres critiques, que *Le Traité* n'est pas ironique du tout, même quand ses images sont mystiques<sup>616</sup>. On doit lui opposer la conclusion du texte, qui semble déjà un écart pessimiste du schopenhauerisme : Narcisse se trouve aveugle, incapable de nommer les choses, quand il cesse de regarder son reflet dans le fleuve du temps :

Il comprend que c'est lui, – qu'il est seul – et qu'il s'éprend de son visage. Autour, un azur vide, que ses bras pâles crèvent, tendus par le désir à travers l'apparence brisée, et qui s'enfoncent dans un élément inconnu<sup>617</sup>.

---

614 *Ibid.*, p. 174.

615 *Ibid.*, p. 175

616 V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 432.

617 A. Gide, *Le Traité du Narcisse*, in : *Romans et récits I.*, *op. cit.*, p. 176.

Que comprendre de cet « azur vide » ? On peut faire l'hypothèse de l'absence de la divinité, de l'absence même de ce « Paradis des Idées » ou du moins de l'étrangeté irréductible des hommes à cet univers (« un élément inconnu »).

Ce qui doit déjà mettre la puce à l'oreille sur une possible retenue de Gide face aux théories symbolistes, c'est le geste transgressif d'Adam, celui de « crever toute l'harmonie » paradisiaque. Il se poste par là contre « l'esclavage » qui empêche, dans le monde des Idées, de toucher à aucune chose (ou de dire quelque chose du monde, en interprétant le personnage d'Adam comme une figure de l'écrivain)<sup>618</sup>. Ce geste représente à nos yeux l'arrivée du langage individuel. En effet, Gide affirme encore : « Il faut que le scandale arrive<sup>619</sup> ».

*L'organicisme : la vie dans l'œuvre.*

Pour V. Michelet-Jacquod, *Le Traité du Narcisse* énonce que la fin de l'artiste est « de bien manifester sa vision personnelle de l'Idée, et en premier lieu de l'Idée du Moi<sup>620</sup>. » Avec les soties, Gide abandonne de fait l'œuvre-cristal et montre comment l'œuvre naît organiquement de l'idée, au lieu de se vouer à dessiner les contours d'un déjà-là. Le développement végétal fournit la nouvelle métaphore. L'idée perd sa majuscule : elle retrouve le sens commun de ce qui advient à l'esprit créatif, souvent involontairement, et qui donne forme à la création.

L'idée de l'œuvre, c'est sa composition. C'est pour imaginer trop vite, que tant d'artistes d'aujourd'hui font des œuvres caduques et de composition détestable. Pour moi, l'idée d'une œuvre d'art précède souvent de plusieurs années son imagination. Dès que l'idée d'une œuvre d'art a pris corps, j'entends : dès que cette œuvre s'organise, l'élaboration ne consiste guère qu'à supprimer tout ce qui est inutile à son *organisme*<sup>621</sup>.

Ces remarques écrites en 1894 sont précieuses pour comprendre la genèse de l'écriture gidienne à sa sortie du symbolisme. À ce stade, le modèle de l'œuvre-cristal est totalement évacué ; dans *Le Traité* déjà, Gide insistait sur l'importance de la part du Moi dans la naissance du cristal. Ici, il semble clair qu'advienne en premier lieu, indépendamment de la volonté, un point de départ esthétique qui régira la composition. C'est le mode de développement de *Paludes*, né tout entier, d'après Gide, de deux phrases qui lui sont « dictées » : « le livre, comme malgré moi, se forma tout entier autour de celles-ci<sup>622</sup> ». L'intrigue, les personnages, les dialogues s'ordonnent à partir de cette idée de départ et doivent paraître irréductibles : la cohérence, la tenue et la perfection classiques continuent d'influencer l'idéal esthétique gidien. Il reste difficile à comprendre ce qui pourra être désigné

618 *Ibid.*, p. 173.

619 *Ibid.*, p. 174.

620 V. Michelet-Jacquod, *op. cit.*, p. 432.

621 A. Gide, *Journal. I.*, *op. cit.*, p. 49.

622 A. Gide, *Si le grain ne meurt*, in *Souvenirs et voyages*, *op. cit.*, p. 293

comme « inutile à l'organisme » de l'œuvre, Gide n'étant pas clair sur ce point ; et probablement tenu par un restant d'apriorisme. Le propre de l'organisme (en bonne santé) est en effet de ne développer que ce qui lui est utile et selon le code génétique qui informe ses cellules : la métaphore que choisit Gide alors, qui dit que l'artiste doit se contenter de « tailler » et supprimer des parties comme développées indépendamment, correspond difficilement à l'idée de départ. Gide semble vouloir compenser la réduction admise de l'arbitraire d'auteur (car l'idée advient spontanément) en le plaçant *a posteriori*. Mais l'organisme est un tout en expansion ou en constant renouvellement, nécessairement. L'œuvre, elle, n'existe pas, en tant que telle, avant que l'auteur ne la développe en son intégralité.

L'image de la graine-idée, dont le développement organique appelle et responsabilise le jardinier-auteur, occupe une place importante dans *Paludes* et *Le Prométhée*. Sa caractérisation est ambiguë. Les narrateurs hésitent entre se dévouer à elle volontairement et s'en débarrasser comme d'une responsabilité trop grande. Elle est au cœur de la parabole principale du Titan. Quand elle est présentée pour la première fois, c'est sur le mode d'un parasitisme en parti bénéfique : plantée dans « le marais » qu'est le cerveau de Tityre,

elle eut bientôt complètement asséché la terre autour d'elle, de sorte que Tityre eut un sol ferme où poser ses pieds, reposer sa tête et fortifier l'ouvrage de ses mains<sup>623</sup>.

Dans la symbolique mise en place, la graine se nourrit donc du cérébral pour offrir le confort au corps. Le symbole s'interprète alors comme l'idée de progrès offerte aux hommes par Prométhée, qu'il avait mentionnée pendant son discours<sup>624</sup>. Il peut aussi se comprendre comme l'obsession grandissante pour l'idée d'une œuvre qui épuise la créativité de son auteur mais lui donne, comme elle donne au narrateur de *Paludes*, un rempart contre l'oisiveté inconfortable socialement. Enfin, on peut penser que l'idée représente l'Idée symboliste. Dans la fable de Prométhée, tous les hommes finissent pas s'occuper de la même plante-idée et chacun y va de sa spécialité : leur obsession esthétique pour l'Idée, un signifiant vide, leur offre un confort théorique qui les encourage dans la répétition du même au lieu d'offrir leur originalité. Mais arrivent la comptabilité, et en conséquences, les conflits et rivalités. Dénonciation des jalousies intrinsèques aux écoles littéraires ? Tityre est le responsable de l'idée, il en détient l'*auctoritas* ; mais devenu maire il n'a plus de temps pour les loisirs. Comme si Prométhée se justifiait d'avoir tué son aigle, il orchestre un dialogue entre Tityre et Angèle.

— Tant d'occupations me tueront ; je n'en puis plus ; je sens l'usure ; ces solidarités activent mes scrupules ; s'ils augmentent, je diminue. Que faire ?  
— Si nous partions ? lui dit Angèle.

---

623 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 104.

624 *Ibid.*, p. 70. « Echauffant leurs esprits en eux je dis éclore la dévorante croyance au progrès. »

- Je ne peux pas, moi : j'ai mon chêne.
- N'est-il pas assez grand bientôt pour pousser seul ?
- Mais c'est que j'y suis attaché.
- Détachez-vous, reprit Angèle<sup>625</sup>.

Remarquons ici qu'Angèle fournit l'autorisation à se défaire des chaînes de la responsabilité ; alors que nous ne connaissons personne qui ait invité Prométhée à se détacher du Caucase en premier lieu ; et que la décision de tuer son aigle est également prise librement. La fonction du personnage féminin est d'incarner la tentation de la transgression sous la forme du départ – fonction qu'elle n'assume pas du tout dans *Paludes*<sup>626</sup>. Cependant, nous ne voulons ici pas insister sur la mise en abyme de l'histoire de Prométhée, mais sur le fait de quitter l'idée-organisme une fois suffisamment solide.

C'est en effet le geste que rêve d'accomplir le narrateur de *Paludes* sans y parvenir. Les comparaisons qu'il déploie pour décrire l'idée sont cauchemardesques et renvoient à la même isotopie du parasitisme :

Il semble que chaque idée, dès qu'on la touche, vous châtie ; elles ressemblent à ces goules de nuit qui s'installent sur vos épaules, se nourrissent de vous et pèsent d'autant plus qu'elles vous ont rendu plus faible... [...] – non, je voulais encore penser à cette petite idée qui grandit ; – je ne saisis pas bien la progression ; – maintenant l'idée est énorme – et qui m'a pris – pour en vivre ; oui, je suis son moyen d'existence ; – elle est lourde – il faut que je la présente, que je la représente dans le monde. – Elle m'a pris pour la trimbaler dans le monde. – Elle est pesante comme Dieu<sup>627</sup>...

Ces images, qui rappellent évidemment l'aigle de Prométhée, connotent à la fois la fatigue de l'écriture obsessionnelle et la nuisance de l'idée à la place de la sincérité (du Moi) dans l'œuvre ; car l'idée épuiserait son auteur comme un parasite pour se développer elle-même. À la fin l'auteur n'en est plus que le « représentant » en société, celui qui la manifeste. Gide affirmait pourtant que le devoir de l'auteur, peut-être le seul, est de bien manifester. Le narrateur affirme, déjà résigné et sisyphéen : « Il faut porter jusqu'à la fin de toutes les idées qu'on soulève<sup>628</sup> ». Et c'est là peut-être que s'institue le point de bascule entre ce que Gide revendique et ce qu'il ne peut pas tolérer : l'ambition de bien manifester une idée ne doit pas supposer d'en être le représentant éternel, ce qu'il représente comme un châtiment digne du supplice prométhéen. Il défend l'inconséquence intellectuelle, morale et esthétique. Le poids

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>626</sup> C'est pourquoi la critique psychanalytique a pu voir, dans cette autorisation féminine, une compensation de l'image de la femme qu'entretient Gide. Mère et épouse, les Mesdames Gide incarneraient le Surmoi, l'autorité morale et religieuse. Grâce à la mise en scène de cette posture féminine approbatrice devant la sortie des routes tracées, certains ont donc pensé que Gide s'autorisait en fantasme, en fiction, à vivre ses désirs et pulsions. C'est de la même façon que Maurice Nadeau a interprété la bénédiction de la mère d'Olivier à la relation entre son fils et son frère Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* : une mise en scène de ce que Gide aurait attendu de Madeleine face à sa propre relation avec le jeune Marc Allégret. V. Maurice Nadeau, « Un romancier contre le roman », in : *Les critiques de notre temps et Gide*, éd. Michel Raimond, Paris, France, Garnier frères, 1971, p. 71.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 93-94.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 137.

de l'idée, c'est le poids d'une personnalité imposée par le monde du social qui ne tolère pas les contradictions chez l'autre. Le symbole s'adapte à l'Idée symboliste ; mais il peut représenter toute idée.

« *Nous devons entretenir nos actions lorsqu'elles ne sont pas sincères*<sup>629</sup> », écrit le narrateur dans son journal. Deux morales contraires peuvent être tirées de cette maxime : la première est celle du dandy de cénacle, qui entretient la posture et le philistinisme, comme le narrateur : la non-sincérité, c'est l'art, c'est donc ce qu'il faut privilégier. L'autre est celle de Gide : c'est quand l'on n'est pas sincère que l'on se sent le devoir d'entretenir nos actions. La sincérité de Gide, c'est le doute, l'inconséquence. Il se saisit du droit de se débarrasser de l'image qu'il a lui-même construite : la mort de l'ancien Moi doit laisser place au nouveau. C'est le modèle de développement de l'œuvre (au masculin) de l'auteur. Gide se défera d'une nécessité imposée de l'extérieur, en acte, en s'autorisant à suivre des voies inconnues, et même en s'interdisant de rester sur une « route tracée<sup>630</sup> ».

L'idée devient un symbole paradoxalement mortifère dès que son auteur l'a laissé empiéter sur sa propre liberté. Sa vie organique doit se poursuivre sans lui : c'est probablement au devant du lecteur que l'œuvre-organisme se présente ensuite pour se développer, notamment grâce à ses potentiels symboliques.

*Mais une vie qui ne se départit pas de raison.*

La vie que Gide veut insuffler dans les fables et les symboles suit selon lui un développement à la fois naturel et rationnel ; c'est-à-dire, notamment, que la part surnaturelle lui paraît au fond peu importante dans le mythe. Il opposait d'ailleurs « la mythologie grecque » à la chrétienne sur ce principe<sup>631</sup>. C'est au contraire en plaçant, au cœur du mythe, une causalité rationnelle, qu'il le renouvelle. Parce qu'il comprend le mythe comme l'illustration d'un principe rationnel, ses réécritures évacuent le surnaturel. Pour « expliquer la magie » dans les fables, Gide utilise, dit-il, « l'explication rationaliste, l'interprétation symbolique<sup>632</sup> » sans avoir à le dénaturer : « L'admirable du mythe grec, c'est qu'il se développe toujours d'une manière parfaitement naturelle, rationnelle<sup>633</sup>. » Cette faculté organique du mythe à accueillir les développements, les prolongements et les interprétations symboliques justifie pour une bonne part son intérêt aux yeux de Gide. Dans *Le Prométhée*,

629 *Ibid.*, p. 133.

630 *V. supra*, p. 19, note n°70.

631 « La fable grecque est essentiellement raisonnable, et c'est pourquoi l'on peut, sans impiété chrétienne, dire qu'il est plus facile d'y croire qu'à la doctrine de Saint Paul, dont le propre est précisément de soumettre, supplanter, "abêtir" et asservir la raison. » A. Gide, « Considérations sur la mythologie grecque », in : P. Pollard, *op. cit.*, p. 193.

632 A. Gide, Brouillons, feuillets 3A d'*Un esprit non prévenu*, in : P. Pollard, *op. cit.*, p. 186.

633 A. Gide, *ibid.*, p. 220-221.

mais aussi pour le personnage de Tityre, l'usage de Gide consiste à remplacer la volonté divine – relation entre les choses dans le mythe originel – par le symbole rationnel. Ainsi, l'aigle de Zeus n'est plus magique, il est le symbole de quelque chose de rationnel ou psychologique, par exemple, selon notre interprétation, de la conscience de soi dévorante.

« Dans toute fable grecque je sache rien qui ne se motive et qui ne se justifie<sup>634</sup> », affirme Gide. La motivation, l'explication surnaturelle ne lui paraissent que symboliques d'un principe parfaitement compréhensible dans un univers sécularisé. C'est même à partir de là que la richesse véritable du symbole advient : « je dis que plus on réduit dans la fable la part du *Fatum*, et plus l'enseignement est grand<sup>635</sup>. » La fable se révèle alors une source infinie d'idées : « La fable grecque est pareille à la cruche de Philémon, qu'aucune soif ne vide, si l'on trinque avec Jupiter<sup>636</sup>. » C'est ce que nous rappelle Prométhée, herméneute de son propre aigle, que Coclès interroge sur son changement d'opinion : « — N'êtes-vous donc plus convaincu ? — Damoclès l'était trop. J'ai d'autres idées sur mon aigle<sup>637</sup>. » Métatextuellement, Prométhée applique la lecture gidienne des mythes en s'autorisant la bascule du point de vue ; et il autorise le lecteur à en faire de même. Si les symboles nouveaux implantés par Gide dans les soties ne semblent trouver de motivation à première vue, s'ils paraissent gratuits ou incompréhensibles, il restera à la tâche du lecteur d'inventer la motivation rationnelle qu'il souhaitera.

### **Conclusion de la troisième partie**

Gide a réussi le pari de l'inclusion du principe vital au cœur du fonctionnement symbolique des soties : la contamination symbolique fonctionne par l'insertion de la vie du lecteur dans la lettre du texte. Le développement herméneutique qu'on en pourra faire est potentiellement infini. On revient à l'idée somme toute assez banale de la nécessaire participation du lecteur pour faire vivre l'œuvre, mais Gide aura eu le mérite de resserrer la relation de dépendance entre la personne du lecteur et la composition méditée de son texte. Que cela appelle davantage d'investissement du lecteur dans la lecture, il n'y en a aucun doute. Mais le jeu que propose Gide laisse, en apparence au moins, gagner le lecteur dès qu'il consent à participer. La lettre s'enrichira si le lecteur dispose des connaissances ciblées par Gide, mais l'autonomie symbolique par ailleurs pourra compenser un tel défaut ; car la qualité principale demandée à son lecteur n'est pas l'intelligence, mais une persistante curiosité.

---

634 *Ibid.*, p. 185.

635 *Ibid.*, p. 196.

636 *Ibid.*, p. 193.

637 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 99.

## CONCLUSION

Pour mieux cerner la difficulté de lire les deux premières soties d'André Gide, nous avons relevé les écarts qu'il prenait des modèles narratifs antérieurs ; rejetant par ses formes narratives le modèle du roman, et par sa satire l'esthétique symboliste aprioriste. Entre schopenhauerisme et hésitations face à l'influence de Mallarmé, le jeune Gide a progressivement tenu à réaffirmer la présence de l'humain dans l'œuvre, même si les symboles continuent d'avoir une part importante dans le modèle de composition du texte. Ces symboles se dévouent désormais à l'expression des personnalités.

Il a ensuite fallu s'interroger sur la possible gratuité de certains énoncés asémantiques ou absurdes. Cela conduit à penser qu'à la source de toute apparence de gratuité, il ne pouvait finalement qu'y avoir une motivation au moins ludique ou expérimentale. Cette expérimentation consiste notamment à tenter d'inclure une part d'incompréhensible dans le texte. Devenu source d'étrangeté, il reste questionnable à l'infini. Le saugrenu, forme caractéristique du comique gidien, devait également être analysé dans la perspective de son manque de sens, son trait principal. Inspiré de modèles antérieurs, auxquels il emprunte ses procédés linguistiques de création du non-sens, le saugrenu gidien anticipe le comique du théâtre de l'absurde en privilégiant des dialogues inopérants, des discours vides et qui révèlent la contingence de l'existence.

Enfin, revenant aux motivations psychologiques de Gide pour écrire de façon codée, on constate la persistance d'une tension. D'abord, il y a la part du retrait : elle s'explique par la pudeur naturelle de Gide, la nécessité de protéger ses secrets, et par extension de cette morale à l'esthétique, un refus de faire du texte littéraire le lieu de l'expression d'une autorité. Mais d'autre part, Gide ne se défait pas d'un élitisme qui se révèle en partie dépité, face au manque de succès commercial, et qui pousse l'auteur à persister dans les voies du difficile à lire. Ces voies supposent une composition savamment orchestrée de symboles ; l'absence de motivation apparente de certains énoncés conduisant le lecteur à les voir comme symboliques, le texte se révèle potentiellement infiniment interprétable. La participation du lecteur aux jeux des soties, qui consiste à faire vivre la lettre, les symboles, les méditer sans chercher à retrouver une intention première de l'auteur, est le seul moyen de comprendre l'intérêt d'une écriture si complexe.

Dans *L'Ère du soupçon*, « manifeste » du Nouveau Roman, Nathalie Sarraute affirme que la modernité d'André Gide tient à ce qu'il « a incité le lecteur à faire fonctionner son intelligence au lieu de lui avoir donné la sensation de revivre une expérience<sup>638</sup>. » Quand la forme narrative se libère des conventions réalistes, naturalistes et de la promotion du canon mimétique, elle déstabilise les fondements de deux de nos lectures : celle du monde, et celle du roman. Si l'hermétisme dans les *soties* est relatif, c'est parce qu'il s'attache d'abord à dénaturer la prose devenue aux yeux de Gide – tributaire en cela du symbolisme – trop « confortable » et qu'il veut recentrer l'attention de son lecteur sur l'esthétique de l'écriture. Littéralement, les *soties* apparaissent largement lisibles ; mais la mineure part de leur difficulté étend à l'ensemble du texte un aspect symbolique et énigmatique.

Les *soties* n'en parlent pas moins du monde. Le monde où vit Gide, d'abord : une part du mystère des *soties* se résorbe quand on connaît les cibles de l'ironie de l'auteur, les événements de sa vie privée qui ont inspiré l'intrigue. Le monde en général, ensuite : Gide s'éloigne de la mystique idéaliste qui considère que les choses ne sont que des symboles supports à l'expression de vérités transcendantes. Il quitte également l'immanentisme linguistique de Mallarmé. Les symboles des *soties*, le mythe, pour obscurs qu'ils paraissent d'abord, expriment des questions réellement posées en face de la vie humaine.

Le mythe chez Gide ne parle pas des dieux, il ne parle que des hommes, et de ce qui les dévore. Du mythe originel, qui était une explication de la causalité naturelle par la volition divine, il extrait des symboles : ils représenteront désormais des relations humaines, des mécanismes psychiques, leurs passions et leurs désirs plus ou moins avouables. Mais ce monde est le nôtre. Il nous apparaît dans son étrangeté grâce à l'hybridité d'origine des protagonistes et le langage qu'ils emploient, l'abstraction de leurs discussions, le resserrement de l'univers fictionnel. Gide fait dans les *soties* abstraction de certaines contingences qu'on aurait mises en scène dans le roman, pour inviter à une nouvelle forme d'exégèse ; mais sans esprit de sérieux. En effet, c'est parce que l'immersion est rendue si peu possible que les histoires d'Hubert ou de Prométhée sont lues, non comme le vrai divertissement qu'offre le roman immersif, mais comme une énigme où chaque détail compte.

Parce qu'il invite le lecteur à ne pas chercher « à tout cela trop grand sens<sup>639</sup> », l'interprétation peut fonctionner, forme de prétérition amusante qui laisse au fond le lecteur libre, quoiqu'elle soit à l'impératif. Gide joue de la supposée volonté du lecteur par

---

638 Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 117.

639 A. Gide, *PME*, *op. cit.*, p. 115.

l'antiphrase.

Le cœur de la difficulté des soties, c'est en effet une série de paradoxes. Les formes rigoureuses et didactiques que Gide prétend emprunter n'aboutissent jamais à aucune conclusion. L'obsession affirmée pour la complétude d'une composition se heurte à la thématization des contingences dans les œuvres. Mais en intégrant la contingence dans des œuvres qu'il a conçues pour être indéfectibles, intégralement nécessaires, Gide ouvre l'espace fini de la lettre à l'infini des lectures.

Cet infini, matérialisé par des énigmes sans réponses dans les œuvres, est potentiellement angoissant ; il anticipe ainsi la philosophie de l'absurde. La verve saugrenue, l'outrance du comique, la satire et l'ironie désamorcent cependant le tragique que le silence métaphysique libère. L'emprunt au non-sens langagier, les tentatives de renouveler et décrédibiliser dans un même geste une langue qui n'exprime plus rien, relève d'un plaisir ludique et déstabilisateur. Avec la même irrévérence pour l'autorité qu'exprimaient les genres fatrasiques et la sottie médiévale, *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné* cachent sous leur apparence dérisoire des critiques véritables.

Quand l'écriture s'auto-dénigre, comme c'est le cas dans les soties, le lecteur est sollicité : pour contredire la modestie de l'auteur, pour compenser sa réticence, il devra investir une part de lui-même dans l'interprétation.

En morale, dans la vie, dans l'écriture, Gide veut pour sa part « dégager » « de la liberté »<sup>640</sup>. Il rejette la stagnation de la personnalité, des écoles littéraires, du sens. Cela ne peut se traduire que par un difficile à connaître et à comprendre. La « défense » imposée à la première lecture est une sortie forcée des habitudes et réflexes du lecteur. Cette lecture aisée, que Gide rejette, ne peut plus intéresser un auteur qui est passé par le symbolisme, en a apprécié l'hermétisme et le projet poétique. Lecteur exigeant, mais aussi se voulant respectueux des auteurs, Gide impose la pratique qu'il avait lui-même de certains textes. Cette pratique passe beaucoup par le refus de l'exclusivité du symbole, l'exacerbation de son potentiel ; en d'autres termes, la recherche active de la « substantifique moelle ».

Par ces renouveaux, par l'inclusion dans l'œuvre d'une part irréductible d'incompréhensible, comme une béance vers le réel, Gide affirme le droit de ne plus postuler dans l'absolu et invite à considérer l'étrangeté du poids que l'on accorde au langage ; en particulier à celui de l'auteur. Espérant ne jamais pouvoir être réduit à quelques adjectifs, l'écrivain qu'est Gide voudrait alléger le poids de ses mots pour n'en faire que des propositions à la méditation du lecteur. Il se dégage ainsi du devoir de motiver le moindre de

---

640 A. Gide, *P.*, *op. cit.*, p. 81.

ses propos : certains extraits des soties manquent tant de sens qu'il faut en venir à la conclusion que Gide s'approprie cette liberté. Il affirme, ainsi, par un paradoxe, l'arbitraire d'une immotivation. La part inconnaissable des motifs demeure, pour la persistance de l'énigme. Souffrant que cet *ethos*, expression sincère de sa personnalité, soit dénigré par la critique, Gide formulera dans *Les Faux-Monnayeurs* ce qu'il espère de son lecteur :

Il n'est jamais longtemps le même. Il ne s'attache à rien ; mais rien n'est plus attachant que sa fuite. [...] Son être se défait et se refait sans cesse. On croit le saisir... C'est Protée. Il prend la forme de ce qu'il aime. Et lui-même, pour le comprendre, il faut l'aimer<sup>641</sup>.

On aura donc dégagé les raisons de la perplexité du lecteur devant *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné* ; et si l'on ne peut prétendre la réduire à néant, ce mémoire en a formulé les questions et les tentatives de réponses. Certaines demeurent un défi pour la critique. Par exemple, dans quelle mesure la part d'un absurde philosophique était-elle anticipée à l'écriture des soties ? Sa description n'est-elle qu'influencée rétrospectivement par la lecture des philosophes de l'absurde du XX<sup>e</sup> siècle ? Comment concilier en une même esthétique l'élitisme, la flatterie du lecteur et l'aspect ludique de ces textes ?

Ainsi que l'on pouvait le pressentir, interroger les soties ne conduit qu'à faire surgir de plus en plus de questions, comme interpréter le texte fait progressivement apparaître derrière l'arbre, une forêt de symboles.

---

641 A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, in : *Romans et récits II*, op. cit., p. 1094.

# ANNEXES

## Annexe n°1 :

Double-division de la première partie du *Prométhée mal enchaîné*, établie in :  
William W. Holdheim, « The Dual Structure of the *Prométhée mal Enchaîné* », *Modern Language Notes*, vol. 74 / 8, 1959, p. 715.

### STRUCTURE A

#### I

Prometheus comes to Paris.  
He sits down in a café.  
The waiter tells his story.  
Two gentlemen enter.

#### II

Cocles starts the conversation.  
Damocles begins his story.

#### III

Damocles ends his story.  
Cocles' excitement.  
Cocles tells his story.  
Argument between the two.

#### IV

The waiter diverts the attention to  
Prometheus.  
Prometheus speaks.  
He calls the eagle.  
The eagle appears.

#### V

Reactions to the eagle and *dénoue-*  
*ment*.

### STRUCTURE B

Prometheus comes to Paris.  
He sits down in a café.

“ Histoire du Garçon et du  
Miglionnaire ”

The waiter tells his story.  
Two gentlemen enter.

Cocles starts the conversation.

“ Histoire de Damoclès ”

Damocles begins and ends his story.  
Cocles' excitement.

“ Histoire de Coclès ”

Cocles tells his story.

Argument between the two.

The waiter diverts the attention to  
Prometheus.

“ Prométhée parle ”

Prometheus speaks.

He calls the eagle.

“ Histoire de l'aigle ”

The eagle appears.

Reactions to the eagle and *dénoue-*  
*ment*.

## Annexe n°2 :

### « Don du poème », Stéphane Mallarmé.

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée !  
Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,  
Par le verre brûlé d'aromates et d'or,  
Par les carreaux glacés, hélas ! mornes encor,

L'aurore se jeta sur la lampe angélique,  
Palmes ! et quand elle a montré cette relique  
À ce père essayant un sourire ennemi,  
La solitude bleue et stérile a frémi.

Ô la berceuse, avec ta fille et l'innocence  
De vos pieds froids, accueille une horrible naissance :  
Et ta voix rappelant viole et clavecin,

Avec le doigt fané presseras-tu le sein  
Par qui coule en blancheur sibylline la femme  
Pour des lèvres que l'air du vierge azur affame ?

# BIBLIOGRAPHIE

## A. Œuvres d'André Gide.

### 1. Corpus.

*Le Prométhée mal enchaîné.* - 75e éd., Paris, France, Gallimard, 1959, 159 p.

*Paludes*, Paris, France, Gallimard, 1973, 147 p.

### 2. Autres textes de Gide et éditions cités (par ordre chronologique de parution).

*Lettres à Angèle*, Paris, France, Mercure de France, 1900.

*Romans : récits et soties, œuvres lyriques*, éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Paris, France, Gallimard, 1958, xxxviii+1614 p.

*Prétextes ; suivi de nouveaux prétextes : Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 226.

*Journal, 1939-1949*, Paris, France, Gallimard, 1966, 1281 p.

- *Et nunc manet in te*

*Journal. I, 1887-1925*, éd. Éric Marty, Paris, France, Gallimard, impr. 1996, 1996, lxxxii+1748 p.

- « Littérature et morale »

*Journal. II, 1926-1950*, éd. Martine Sagaert, Paris, France, Gallimard, impr. 1997, 1997, xliv+1649 p.

*Essais critiques*, éd. Pierre Masson, Paris, Gallimard, 1999, 1305 p., (« Bibliothèque de la Pléiade », 457).

*Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, 2001, 1467 p., (« Bibliothèque de la Pléiade », 473).

- *Si le grain ne meurt*

*Journal des Faux-monnayeurs*, Paris, France, Gallimard, 2008, 127 p.

*La Séquestrée de Poitiers : suivi de L'Affaire Redureau*, Paris, France, Gallimard, 2009, 145 p.

*Romans et récits : œuvres lyriques et dramatiques. I*, éd. Pierre Masson, Paris, Gallimard, 2009, lxii+1519 p.

- *Les Cahiers d'André Walter*

- *Le Traité du Narcisse*
- *Le Voyage d'Urien*
- *Paludes*
- *Les Nourritures terrestres*
- *Le Prométhée mal enchaîné*
- *Les Caves du Vatican*

*Romans et récits : œuvres lyriques et dramatiques. II*, éd. Pierre Masson, Paris, France, Gallimard, impr. 2009, 2009, xviii+1424 p.

- *Les Faux-Monnayeurs*

### **3. Correspondances de Gide avec d'autres écrivains.**

GIDE, André, ALIBERT, François Paul et MARTIN, Claude, *Correspondance: 1907-1950*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1982, 522 p.

GIDE, André et CLAUDEL, Paul, *Correspondance: 1899-1926*, éd. Robert Mallet, Paris, France, Gallimard, 2000, 399 p.

GIDE, André, COPEAU, Jacques, CLAUDE, Jean, [et al.], *Correspondance André Gide Jacques Copeau*, Paris, Gallimard, 1987. (« Cahiers André Gide », 12-13).

GIDE, André et VALÉRY, Paul, *Correspondance : 1890-1942*, éd. Peter Fawcett, Paris, France, Gallimard, 2009, 991 p.

## **B. Théorie littéraire.**

### **1. Ouvrages et dictionnaire de théorie littéraire.**

*Le dictionnaire du littéraire*, 3<sup>e</sup> éd. augm. et actualisée, éd. Paul Aron et Marie-Andrée Beaudet, Paris, Presses Univ. de France, 2010, 814 p.

BAYARD, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, 154 p.,

*L'Éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, éd. Marc Dambre, Monique Gosselin-Noat et Société d'études de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, 368 p.

GENETTE, Gérard, *Figures. III*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1972, 281 p.

HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Ed. 4, Paris, Hachette Supérieur, 2001, 159 p.

*La Poésie*, éd. Hugues Marchal, Paris, Flammarion, 2007, 243 p., (« GF Flammarion GF Corpus Lettres », 3076).

### **2. Théorie du roman.**

KUNDERA, Milan, *L'Art du roman : essai*, Paris, France, Gallimard, 1998, 197 p.

LUKÁCS, György, GOLDMANN, Lucien, *La Théorie du roman*, 1995.

SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, France, Gallimard, 1978, 184 p.

## **C. Avant et après l'écriture des soties de Gide : histoire et œuvres des écoles littéraires étudiées.**

### **1. Genres poétiques et dramatiques médiévaux du non-sens.**

#### **1.1. Études théoriques, historiques et stylistiques.**

AUBAILLY, Jean-Claude, *Le monologue, le dialogue et la sottie : essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Âge et du début du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, France, Champion, 1976, 561 p.

ZUMTHOR, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1975, 266 p.

ZUMTHOR, Paul, « Troubadours et trouvères », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 04/04/2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/troubadours-et-trouveres/>.

#### **1.2. Soties et fatras cités.**

Les « Fatrasies d'Arras », d'auteur inconnu, sont lisibles en version numérisée sur le site de la Bibliothèque Nationale de France. URL : [https://data.bnf.fr/13542674/fatrasies\\_d\\_arras/](https://data.bnf.fr/13542674/fatrasies_d_arras/).

PICOT, Émile, *Recueil général des Sotties I*, Paris, France, Didot, 1902.

- *Menus propos*, sottie de Rouen, 1461.

### **2. Symbolisme et littérature fin-de-siècle.**

#### **2.1. Théorie et histoire du symbolisme.**

ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le symbolisme*, Paris, France, Librairie générale française, 2004, 348; viii p.

MARCHAL, Bertrand, *Lire le symbolisme*, éd. Daniel Bergez, Paris, France, Dunod, 1993, ix+208 p.

#### **2.2. Œuvres d'écrivains symbolistes citées.**

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, France, Gallimard, 1945, xxv+1659 p.

- « Réponse à l'enquête de Jules Huret » 14 mars 1891.

MALLARMÉ, Stéphane et MARCHAL, Bertrand, *Correspondance complète, 1862 - 1871*, Paris, Gallimard, 1996, 688 p., (« Collection Folio Classique », 2678).

MALLARMÉ, Stéphane et MARCHAL, Bertrand, *Œuvres complètes*, Nouv. éd, Paris, Gallimard, 1998.

VALÉRY, Paul, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, 1997, 140 p.,

### **3. Théâtre de l'absurde.**

#### **3.1. Définitions et études du théâtre de l'absurde.**

AUBERT, Nathalie, « Absurde », *Le dictionnaire du littéraire*, éds. Paul Aron et Marie-Andrée Beaudet, 3. éd. augm. et actualisée, Paris, Presses Univ. de France, 2010, p. 1.-2.

TRIAU, Christophe, « ABSURDE - THÉÂTRE DE L' », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 11 mai 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-de-l-absurde/>

#### **3.2. Œuvres dramatiques citées.**

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éd. de Minuit, 2009, 124 p.

BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, 112 p.

BECKETT, Samuel, *Oh les beaux jours*, 2019.

IONESCO, Eugène, *La Cantatrice chauve : anti-pièce ; suivi de La leçon ; drame comique*, Paris, Gallimard, 2002, 150 p., (« Collection folio », 236).

## **D. Concepts mobilisés pour l'analyse des soties.**

### **1. L'analogie et son interprétation.**

#### **1.1. Sur le mythe.**

##### **1.1.1. Ouvrages et dictionnaire.**

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, France, Armand Colin, 1969, 340 p.

Réédition : ALBOUY, Pierre Auteur et BIET, Christian, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, France, Armand Colin, 2012, 255 p.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1957, 267 p.

*Dictionnaire des mythes littéraires*, Nouv. éd. augm, éd. Pierre Brunel, Monaco, Editions du Rocher, 1994, 1504 p.

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : théorie et parcours*, Grenoble, France, ELLUG Université Grenoble Alpes, 2016, 248 p.

##### **1.1.2. Article.**

SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, vol. 55 / 3, 1984, p. 112-126.

#### **1.2. Sur le mythe prométhéen.**

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : théorie et parcours*, Grenoble, France, ELLUG Université Grenoble Alpes, 2016, 248 p.

GARYZYA, Antonio, « Le tragique du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle », *Mnemosyne*, Janvier 1965, p. 113-125.

TROUSSON, Raymond, « Prométhée », *Dictionnaire des mythes littéraires*, éd. Pierre Brunel, Nouv. éd. augm, Monaco, Editions du Rocher, 1994, p. 1187-1200.

#### **1.3. Sur le symbole, le symbolique, l'interprétation et le rôle du lecteur.**

##### **1.2.1. Articles d'encyclopédie et de dictionnaire.**

Centre National des Ressources Textuelles et lexicales (CNRTL), « Symbole ». URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/symbole>.

CNRTL, « Symbolique ». URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/symbolique>.

JAMEUX, Dominique, « SYMBOLE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne],  
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/symbole/>.

LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J.-B., « Symbolique (le) », *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1971, p. 474.

### **1.2.2. Ouvrages philosophique et théoriques.**

CASSIRER, Ernst, LACOSTE, Jean et HANSEN-LØVE, Ole, *La Philosophie des formes symboliques*, Paris, Les Éd. de Minuit, 1972.

TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1978, 165 p.

### **1.2.3. Critique littéraire.**

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1973, 105 p.

ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, France, Librairie générale française, 1985, 314 p.

ECO, Umberto et BOUCOURECHLIEV, André (trad.), *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris, France, Points, 2015, 313 p.

## **1.4. Sur la parabole.**

STIKER, Henri-Jacques « PARABOLE, religion », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].  
URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/parabole-religion/>.

## **2. Hermétisme, incompréhensible, illisible, non-sens et absurde.**

### **2.1. Définitions et articles d'encyclopédie.**

CNRTL, « Hermétique ». URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/hermetique>.

CNRTL, « Hermétisme ». URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/hermetisme>.

CNRTL, « Non-sens ». URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/non-sens>.

CASSIN, Barbara « Nonsense », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

URL : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/nonsense/>

### **2.2. Essais et écrits philosophiques.**

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1992, 282 p.

CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, France, Gallimard, 378 p.

PASCAL, Blaise, éd. DESCOTES, Dominique, *Pensées*, Paris, Flammarion, 1994, 376 p. (« GF - Flammarion texte intégral », 266).

SARTRE, Jean-Paul et ELKAÏM-SARTRE, Arlette, *Carnets de la drôle de guerre : septembre 1939-mars 1940*, Nouv. éd., augm. D'un carnet inédit, Paris, Gallimard, 1995, 673 p.

### **2.3. Critique littéraire.**

*L'incompréhensible : Littérature, réel, visuel*, éd. Marie-Thérèse Mathet, Paris, France, Hongrie, Italie, 2003, 412 p.

BESSIÈRE, Jean, « Incompréhensible (ou difficile à comprendre) et pertinence en littérature, p. 29-56.

DUTRAIT, François, « Incompréhensible et “vision tragique du monde” », p. 69-71.

MATHET, Marie-Thérèse, « L'incompréhensible, enjeu de l'art », p. 7-44.

ORTEL, Philippe, « Les dispositifs de l'incompréhensible », p. 377-397.

## **E. Études consacrées à André Gide.**

### **1. Études générales de l'œuvre gidien.**

#### **1.1. Ouvrages et dictionnaire.**

BRÉE, Germaine, *André Gide, l'insaisissable Protée : étude critique de l'œuvre d'André Gide*, Paris, France, Société d'éd. « Les Belles lettres », 1970, 369 p.

CAZENTRE, Thomas, *Gide lecteur : la littérature au miroir de la lecture*, Paris, France, Éd. Kimé, 2003, 404 p.

IRELAND, George William, *Gide*, Oliver and Boyd, Édinburgh & Londres, Royaume-Uni, 1963, 120 p.

MOUOTTE, Daniel, *André Gide : esthétique de la création littéraire*, Paris, France, Honoré Champion, impr. 1993, 1993, 199 p.

*Dictionnaire Gide*, éds. Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Paris, Classiques Garnier, 2011, 457 p., (« Dictionnaires et synthèses », 1).

*Les critiques de notre temps et Gide*, éd. Michel Raimond, Paris, France, Garnier frères, 1971, 191 p.

#### **1.2. Entretiens avec André Gide.**

MARTY, Éric, GIDE, André et AMROUCHE, Jean, *André Gide, qui êtes-vous ? : avec les entretiens André Gide-Jean Amrouche*, Lyon, France, la Manufacture, 1987, 341 p.

#### **1.3. Articles de revues.**

GOULET, Alain, « Du recours de Gide aux images », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°199-200, automne 2018, p. 111-129.

LACHASSE, Pierre, « Le point de vue esthétique », [Paris, Sénat, 1988] *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 78-79, avril-juillet 1988, p. 87-106.

STEEL, David, « Gide et Freud », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 77<sup>e</sup> année, n°1, jan. -fév. 1977), p. 48-74.

WALKER, David H., « L'écriture et le réel dans les fictions d'André Gide », *Roman, réalités, réalismes, Études réunies par Jean Bessière*, Université de Picardie, Centre d'Études du Roman et du Romanesque, Presses Universitaires de France, 1989, p. 121-136.

## **2. Sur la période symboliste de Gide et son dépassement.**

MICHELET-JACQUOD, Valérie, *Le roman symboliste : un art de l'« extrême conscience » : Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob*, Genève, Suisse, Droz, 2008, 506 p.

NEWMARK, Kevin, *Beyond symbolism : textual history and the future of reading*, Ithaca, N.Y, Cornell University Press, 1991, 233 p.

WITTMANN, Jean-Michel, « Symbolisme », *Dictionnaire Gide*, éd. Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Paris, Classiques Garnier, 2011, 457 p., (« Dictionnaires et synthèses », 1).

WITTMANN, Jean-Michel, *Symboliste et déserteur : les œuvres fin de siècle d'André Gide*, Paris, France, H. Champion, 1997, 408 p.

RIVIÈRE, Jacques, conférence à Genève de mars 1918, publiée dans le *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°25, janvier 1975 p. 23-52.

## **3. Sur Gide et le(s) mythe(s).**

GENOVA, Pamela Antonia, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, West Lafayette, Ind, Purdue University Press, 1995, 212 p., (« Purdue studies in Romance literatures », v. 8).

POLLARD, Patrick, *Gide et le mythe grec*, éd. Patrick Pollard, Paris, France, Classiques Garnier, 2019, 262 p.

- GIDE, André, brouillons d'*Un esprit non prévenu* (1929) ; *Considérations sur la mythologie grecque ou Traité des Dioscure* (1919).

## **4. Études critiques des soties.**

FILLAUDEAU, Bertrand et GOULET, Alain, *L'Univers ludique d'André Gide : les soties*, Paris, France, J. Corti, 1985, 329 p.

### **4.1. Sur *Le Prométhée mal enchaîné*.**

#### **4.1.1. Monographie.**

WEINBERG, Kurt, *On Gide's Prométhée. Private Myth and Public Mystification*, Princeton University Press, 1972, 145 p.

#### **4.1.2. Articles de revues.**

BRÉE, Germaine, « Signification du *Prométhée mal enchaîné* et sa Place dans l'œuvre de

Gide », *The French Review*, vol. 26 / 1, 1952, p. 13-20.

*Bulletin des amis d'André Gide*, n° 49, janvier 1981, n° spécial consacré au *Prométhée mal enchaîné*, p. 5-88.

CANCALON, Éline « Les formes du discours dans le *Prométhée mal enchaîné* », p. 35-44.

GOULET, Alain, « *Le Prométhée mal enchaîné* : une étape vers le roman », p. 45-52.

MASSON, Pierre « *Le Prométhée mal enchaîné* : ou du détournement d'un mythe à des fins personnelles », p. 5-29.

« Le dossier de presse du *Prométhée mal enchaîné* », p. 60-71.

GENOVA, Pamela A., « Myth as Play : André Gide's *Le Prométhée mal enchaîné* », *French Forum*, vol. 20 / 2, mai 1995, p. 201-209.

HOLDHEIM, William W., « The Dual Structure of the *Prométhée mal Enchaîné* », *Modern Language Notes*, vol. 74 / 8, 1959, p. 714-720.

PIZZARUSSO, Arnaldo, « *Le Prométhée mal enchaîné* et le "Secret du Rire" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1966, (« Presses Universitaires de France »), p. 283-292.

## **4.2. Sur *Paludes*.**

### **4.2.1. Monographie.**

BERTRAND, Jean-Pierre, *Paludes d'André Gide*, Paris, France, Gallimard, 2001, 195 p.

### **4.2.2. Articles de revues.**

BECK, Béatrix, « Une signification cryptique de « *Paludes* » », *Études littéraires*, vol. 2 / 3, 1969, p. 305.

BERTRAND, Jean-Pierre, « *Paludes* : traité de la contingence », *Études françaises*, vol. 32 / 3, mars 2006, p. 129-142.

CANOVAS, Frédéric, « Le Cauchemar de *Paludes* ou la Tentative d'écriture », *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 48 / 3, septembre 1994, p. 163-173.

ESCOBAR, Matthew, « L'échec c'est moi et ce n'est pas moi : *Paludes* ou l'angoisse de la réception », *Romance Notes*, vol. 50 / 2, 2010, p. 153-164.

GHÉON, Henri, « André Gide (fin) », *Bulletin des Amis d'André Gide* n° 28, octobre 1975, p. 23-33.

GOULET, Alain, « Jeux de miroirs paludéens : l'inversion généralisée », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 77, janvier 1988, p. 23-51.

GREENFELD, Anne, « "Chemin bordé d'aristoloches" : Dandyism, Projection and Self-

Satire in *Paludes* », *Australian Journal of French Studies*, vol. 35, n° 2, 1998, p. 189-198.

#### **4.3. Sur l'acte gratuit.**

GOULET, Alain, « L'écriture de l'acte gratuit », *André Gide*, n° 6 : *Perspectives contemporaines : actes du Colloque André Gide, Toronto, 1975*, éd. Jacques Cotnam, Andrew Oliver et C. D. E. Tolton, Paris, Lettres modernes / Minard, 1979, p. 177-201.

MAISONNEUVE, Jean, « Avatars de l'acte gratuit gidien (Note anachronique) », *Connexions*, vol. 92 / 2, 2009, p. 193-199.

#### **5. Sites internet consacrés à André Gide.**

<https://www.andre-gide.fr>. Site du Centre d'études gidiennes.

<http://www.gidiana.net>. Archives de sources primaires et secondaires sur André Gide. Site hébergé par l' « André Gide Editions Project » de l'Université de Sheffield.

## F. Divers.

### 1. Textes philosophiques divers, cités ou mobilisés.

CICÉRON, *Tusculanes*, 45 av. J.-C.

LEIBNIZ, Gottfried, *Théodicée*, 1710.

NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà le Bien et le Mal*, 1886 ; *Généalogie de la morale*, 1887 ; *Le Crépuscule des idoles*, 1888.

PASCAL, Blaise, DESCOTES, Dominique, *Pensées*, Paris, Flammarion, 1994, 376 p.

PLATON, *République* (livre VII).

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. Auguste Burdeau, éd. Richard Roos, Paris, France, Presses universitaires de France, 2003, xxvi+1434 p.

### 2. Textes littéraires ou historiques divers, cités ou mobilisés.

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, 1924.

ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*.

HUGO, Victor, « Soirée en mer », *Les Voix intérieures*, 1827.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, 1884.

LAFORGUE, Jules, « Complainte de cette bonne lune », *Les Complaintes*, 1885.

TITE-LIVE, *Ab urbe condita libri* (II,10).

PLUTARQUE, *Vies parallèles des hommes illustres*.

RABELAIS, François, *Gargantua*, 1534.

VIRGILE, *Bucoliques*, 37 av. J.-C.

