

# L'espace de l'ennui ou l'ennui de l'espace ?

par

ABDELKHALEQ JAYED

Entre le désir et l'ennui notre  
inquiétude balance.

GIDE<sup>1</sup>.

On ne peut pas penser l'être gidien de façon abstraite et déracinée, il faut l'aborder comme un être ancré dans un milieu, en interaction avec lui. Les problèmes psychologiques sont transposés en termes d'espace, ils habitent le paysage. Chez l'auteur de *Paludes*, tout ce qui s'exprime en termes topologiques s'inscrit dans une trajectoire à la fois physique et morale, extérieure et intérieure, réelle et symbolique.

On constate aisément une récurrence massive du thème de l'ennui dans les romans de Gide. En effet, il n'existe pas un seul récit où l'on ne s'ennuie pas. L'ennui est partout dans l'œuvre de fiction ; il ruisselle de partout, il suinte au long de tous les éléments du décor : il est présent dans les objets inertes, dans les éléments du paysage en lequel on ne relève aucune volonté d'existence, dans la parole des personnages, dans le banal du vécu quotidien, etc. Gide a bien connu l'ennui, l'ennui non en tant qu'attitude, mais en tant que conviction. L'ennui gidien est de deux sortes, un ennui essentiel, c'est-à-dire sans cause extérieure, faisant partie intégrante de la nature de l'être ; et un ennui existentiel, qui dit la faille de l'homme et de son propre espace, et sa triste impuissance d'atteindre.

Le décor est l'un des éléments qui interviennent fortement dans la cristallisation de l'ennui. Ou plus exactement, l'espace est ce qui révèle le plus ce thème capital qui est l'envers indispensable et inséparable du désir

---

1. *Les Nourritures terrestres*, IV (Romans..., Pléiade, p. 202).

comme l'indique fort bien l'épigraphe de cette étude. Le sentiment d'ennui se trouve précisément soumis aux modes de catégorisation des notions de temps et d'espace. Notre attention ici sera centrée uniquement sur la deuxième catégorie, à savoir l'espace.

*Le Traité du Narcisse* s'ouvre sur un besoin existentiel de se mirer, de se voir : « Ah ! ne pas pouvoir se voir ! un miroir ! un miroir ! un miroir ! un miroir ! » (*Romans...*, p. 3). L'ennui résulte dans un premier temps d'une incapacité de se voir. Narcisse s'ennuie parce qu'il ne peut trouver des « contours », une enveloppe charnelle, une forme à son âme qui flotte douloureusement sans existence. L'ennui émane dans un second temps du « négativisme » spatial qui l'entoure et le ceinture. Narcisse est en effet encerclé par une effrayante et envahissante grisaille qui « terrorise » le paysage, masque de son voile l'illimité et installe l'être dans le double malaise de l'infini et de l'opaque : « Il n'y a plus de berge ni de source ; plus de métamorphose et plus de fleur mirée ; — rien que le seul Narcisse rêveur et s'isolant sur des grisailles. » (*Ibid.*).

L'ennui dérive ainsi de l'atmosphère terne, monotone et grise qui plane sur ce paysage fluvial décoloré à travers lequel se dit la kénose du moi et du monde. La description de l'espace est en effet dépréciative : le paysage est « morne », « léthargique », « horizontal » ; l'horizontalité étant liée ici au diffus et à la mort. L'eau est maussade et grise, une eau « poesque » qui mélancolise le regardant et en traduit l'ennui. Cette eau sombre, miroir impur pour le jeune Gide, matérialise une phase d'angoisse, d'éclatement du moi, d'incertitude sur l'avenir et d'indécision du devenir. Le paysage remplit ici une fonction psychologique essentielle : il symbolise la part de rêve et de malaise que contenait alors la vie du futur auteur des *Nourritures terrestres*.

Le fleuve est donné à lire comme un miroir sans tain, où « rien ne se verrait derrière ». Narcisse se penche telle une fleur pour voir se refléter et défiler les choses sans cependant pouvoir se voir lui-même. Il voit se refléter dans l'eau fleurs, troncs d'arbres, fragments de ciel bleu, « toute une fuite de rapides images qui n'attendaient que lui pour être, et qui sous son regard se colorent ». (p. 4). Le paysage est un ensemble d'éléments figés en attente d'un regard reviviscent. La fonction du regard de Narcisse est nettement spatialisante. Le regard fait exister les choses, les colore ; et comme par un coup de baguette magique l'espace s'étale devant le spectateur, s'exhibe sous les modes du maximum et du pluriel : « Des collines s'ouvrent et des forêts s'échelonnent au long des pentes des vallées. » (*Ibid.*).

Le regard met en évidence un rapport d'exclusion, non d'englobement.

La symbiose intime s'est déchirée, une distance s'est instaurée entre le « je » et le monde. Ce blanc ou cet écartement établi entre le moi-corps immobile et une succession d'objets imparfaits est rhétoriquement mis en œuvre : Narcisse est seul face à une pluralité d'objets. À la stase de l'œil, à sa paralysie inquiète s'opposent le mouvement du monde et sa mobilité. L'ennui découle justement d'une disharmonie entre le sujet humain et le cadre spatial où il se trouve.

Il y a dans ce petit traité un mouvement de propagation explicite et irréversible : la beauté se propage de Narcisse au monde. Mais les choses de ce monde, constate douloureusement Narcisse, sont imparfaites ; elles semblent regretter le paradis perdu, ce petit jardin ayant contenu les choses les plus parfaitement épanouies. Tout y était parfait, tout y fleurissait, tout y était immobile. Tout était, dans une absolue insouciance du devenir. Les objets étaient comme châtrés de tout espoir de devenir tellement ils étaient parfaits.

Unique, asexué, immobile et central, Adam vivait seul dans ce petit jardin fermé. Il venait toujours écouter la Vérité que contenait un arbre à longues racines et à énorme feuillage : l'Ygdrasil. Comme Narcisse plus tard, Adam se sent à l'étroit dans ce paradis aux formes immobiles. Et comme Narcisse plus tard, il se rend compte que son regard est créateur d'espace, que son seul regard donne naissance aux formes. Il est le centre du monde, mais ne peut se voir lui-même, ni se mirer. Son ennui croît de jour en jour ; il vient donc à la fois de l'incapacité de se voir, d'embrasser son image et des figures immobilisées de ce monde. Pour mettre fin à cette langueur malade qui pèse sur lui, Adam décide de produire une dissonance dans cette féerie qui se suspend à son regard. Un geste suffit : briser un rameau d'Ygdrasil... L'arbre de la Vérité craque, la Vérité s'effondre, s'éparpille, se perd. Adam se scinde en deux, la femme naît, et imprimé en elle le désir. L'Homme s'altère, chute loin du lieu paradisiaque, désormais utopique, qu'il avait connu, et se disperse dans l'infini numérique d'un monde imparfait. L'Être ne coïncide plus avec le Paraître. L'apparence dérobe la Vérité qui semble perdue à tout jamais.

L'Homme d'avant la chute vivait dans un état de conscience visionnaire dans lequel les sens ont accès à l'éternité et où l'esprit n'est pas conscient des limites qui astreignent le Temps et l'Espace. La chute de l'Homme est synonyme d'une perte de l'harmonie avec le monde. Elle actualise le glissement douloureux de l'être à l'existence dans les déterminations du temps et de l'espace. Celui-ci se fragmente, la perception imposant des bornes à la sensibilité. Le monde se fractionne en temps et en espace où toute vision trouve ses limites. La surface des choses n'en reflète plus la vérité. Aussi l'œil du poète ne doit-il plus s'arrêter à la face

apparente de l'objet, mais essayer d'en sonder la profondeur. Le poète gidien renonce à se regarder car l'image est « inembrassable » ; et tout effort pour la posséder la déchire : « *Mais Narcisse se dit que le baiser est impossible, — il ne faut pas désirer une image ; un geste pour la posséder la déchire.* » (p. 10).

*Le Voyage d'Urien* s'ouvre sur l'évocation de l'une des principales causes qui ont préparé et contribué à l'explosion de l'être au dehors : l'ennui des longues et amères nuits de pensée et d'études laborieuses, l'ennui qui résulte également d'un amour insensé du rétrospectif qu'Alain identifie à la mort : « *De quel obscur sommeil me suis-je éveillé, dit Alain, de quelle tombe ?* » (p. 18).

L'ennui s'est développé dans l'espace clos, enténébré et isolé du reste de l'humanité où Urien et ses compagnons gâchaient leur vie à penser Dieu :

Et qui dira quelle ténébreuse vallée joint au monde où l'on vit notre chambre haute où l'on rêve — vallée si âpre et si mystérieuse que je pensais que j'allais y mourir, si ténébreuse que mes yeux, lorsque je parvins devant la grande mer souhaitée, prirent les flots pour des lumières. (p. 45).

L'ennui, né de l'isolement, et que secrète la claustration, est dégoût de vivre, dégoût de la vie, donc inaptitude à la vie à force de dégoût. Il est aussi absence de divertissements auxquels l'esprit s'abandonnerait, absence d'intérêt porté aux choses du monde, absence intérieure de foi, de force et de volonté de vivre.

C'est en réaction contre l'ennui, cette apparence de vie à laquelle il manque la vie, qu'Urien et ses compagnons ont décidé de voyager, d'aller voir ce qui se passe ailleurs, croyant romantiquement que le bonheur est *de-hors*. Mais dès le treizième jour, l'ennui resurgit ; il est lié cette fois-ci à un négativisme spatial et s'accorde parfaitement à la couleur du paysage maussade. L'atmosphère du récit, contrairement à toute attente, devient langoureuse, les lieux et les objets se dérobent devant les voyageurs. Le récit étale un diagramme de paysages mornes et de lieux maudits. Après la ville des mouches et des derviches hurleurs sur les marchés publics, les voyageurs atteignent le royaume empesté d'Haïatalnefus qu'ils quittent difficilement mais pour ensuite s'enliser dans le « *fleuve boueux de l'Ennui* <sup>2</sup> ». L'ennui se constitue en spectacle. Il domine tous les éléments de l'espace tristement vide où la vie s'égoutte et se perd irrémédiablement.

---

2. Nous voulons signaler ici qu'après Baudelaire et Mallarmé, Gide ajoute souvent au mot « ennui » la noblesse d'une majuscule pour en faire à la fois l'envers de la passion et la source de l'art. (Voir également *Isabelle*, p. 638).

L'ennui est lié à l'effondrement spatial, matérialisation de l'écroulement intérieur des voyageurs, car le mal ne vient pas uniquement de l'extérieur mais aussi de l'absence intérieure de la force de franchir les distances qui les séparent des objets. La première ville où ils débarquent est « *grande mais morte* » : les mosquées sont en ruine, les minarets cassés, les murs effondrés, les maisons fermées, les rues désertes... Le seul signe de vie qu'ils y trouvent est « une intolérable touffeur ». L'indétermination du projet les met dans cette affreuse alternative : se contenter d'un lieu fixe mais coupable, ou égrener un chapelet de lieux insaisissables, se contraindre à la claustration ou poursuivre cette « autre chose » qui n'existe finalement qu'en rêve :

Sera-ce ici que nous trouverons un lieu qui devant nous ne se dérobe, ou s'il demeure enfin ne nous attire coupablement ? ou penchés sur le pont du navire, les regardant se dérouler, devons-nous toujours errer devant les plages et les plages ? (p. 28).

L'ennui résulte à la fois d'une indétermination du désir (que justifie l'errance) et d'une résistance au désir :

Depuis nous avons vu des plages, des végétations insensées, des jardins traversés d'eaux tièdes, des palais, des terrasses dominatrices dont le souvenir fait notre désespoir ; nous avons vu tous les sourires, tous les appels, et nous n'avons pas répondu. (p. 45).

L'ennui devient finalement signe de l'épreuve du rien. Urien et ses compagnons repoussent les appels de la terre ; le désir frappait à leur porte, mais ils refusaient d'ouvrir, animés par des volontés de résistance. Ils ne trouvent au long de leur errance qu'ennui, désœuvrement et amertume. Pour Max Lindegger, l'ennui résulte de toutes ces invitations rejetées :

Tout le récit raconte des invitations déclinées. Toutes les merveilles tentent l'équipage de l'Orion, mais les voyageurs les évitent. Parmi les îles du Sud, ils s'exercent contre l'appel des sirènes ; au pays des femmes et de leur fabuleuse reine Haïatalnefus, ils échappent à la peste de la volupté au prix d'un ennui ineffable ; dans les plaines qui bordent la Mer des Sargasses, ils s'aguerrissent contre l'ennui du vide ; dans les régions polaires, où le bateau brûle pour écarter toute idée de retour au passé, ils se mesurent à la souffrance physique et au désespoir<sup>3</sup>.

Tout dans le paysage grossit l'image terrifiante de l'ennui qui s'empare irrémédiablement des voyageurs. Une fois le désir vaincu, l'ennui occupe tout, « *s'étend sans fin sur la mer grise* ».

Gide transpose sous forme de paysage fluvial pauvre l'échec des voyageurs dans leur recherche d'« autre chose » qui pourrait les satisfaire

3. Max Lindegger, *L'Hésitation chez André Gide*, Zurich : Juris Druck Vg, 1972, p. 36.

et briser leur ennui. L'immobilité cauchemardesque de l'eau figure l'abolition extérieure de l'être et marque la fin de la croyance en l'être. Le rêve finissant s'exprime directement à travers des formes immobilisées dans le paysage, les ombres graves qui tombent et pèsent aux âmes des voyageurs constituant le mode sensible du néant.

À mesure qu'on avance dans la lecture du récit, l'eau au départ claire et lumineuse absorbe matériellement des ombres. En suivant le destin de l'eau dans *Le Voyage d'Urien*, nous constatons qu'il y a de la part de Gide comme une volonté d'obscurcir le paysage aquatique, d'en faire une tombe aux ombres, une tombe à tout ce qui chaque jour meurt en soi.

Au lieu de favoriser la communication entre les êtres, l'ennui l'interdit : « *Nous restâmes trois jours à regarder les berges en silence.* » (p. 42). Il n'y a pas non plus de communication entre la nature et l'homme. C'est par ennui que les personnages la regardent passer comme un décor neutre et froid. L'ennui qui se lit dans chaque élément du paysage envahit l'âme des voyageurs, les frappe d'aphasie et instaure une vitre séparatrice entre eux ; leur silence, autre figure de clôture, est signe de leur mort. La bouche se crispe sur elle-même comme pour interdire et refouler au dedans toute tentation expressive.

Rien alentour où l'être puisse résorber son ennui : humidité, brouillard, voile d'opacité, ciel pâle, froid cadavérique, et à défaut d'aurore, « *une aube grelottante et navrée* »... Tous ces éléments frappés d'un coefficient d'indécision donnent l'impression d'un paysage morbide mélancolisant. Les voyageurs ne mettent dans les éléments du paysage vers lequel ils se tournent que les sentiments qu'ils portent en eux.

Dans cet espace « ascétique », le passé menace de resurgir à tout moment. Pour pouvoir n'exister que dans la fulguration de l'instant ne faut-il pas au préalable couper tout lien avec le passé ? « *Aucun des autres ne me voyant plus, comme je n'avais plus de forces et que je sentais le passé revenir, la tête dans les mains je pleurai misérablement.* » (p. 43). Aucun être viril dans les paysages du *Voyage d'Urien* ; une grande partie des événements de ce récit se passe d'ailleurs en mer, dans des paysages mous où l'on ne rencontre que rarement des matières dures. Gaston Bachelard a judicieusement écrit qu'« *une âme molle ne peut imaginer une matière dure*<sup>4</sup> ». La virilité s'exprime à travers des métaphores puisées dans l'énergie compacte.

Pour déguiser l'inanité de l'espace, les voyageurs se livrent à un jeu à vertu pharmaceutique ; ils inventent des phrases « vaines » pour « maquiller » le paysage mou et décoloré :

---

4. G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, p. 203.

Les compagnons revinrent un à un, et quand tous dans la barque nous fûmes de nouveau rassemblés, nous sentîmes si bien chacun le désespoir de tous les autres, que nous n'osions pas demander si tel non plus n'avait rien vu ; mais chacun, par décence, déguisait d'une vaine phrase l'inanité de sa vision :

« J'ai vu, j'ai vu, dit Aguisel, des bouleaux nains en enfilade sur un tumulus ardoisé.

— Moi, dit Éric, dans une plaine de sable, des sauterelles broutant l'herbe amère.

— Et vous, Urien ? dit Axel.

— Un champ semé de pimprenelles.

— Morgain ?

— Des forêts de pins bleus sur le bord d'une mer.

— Ydier ?

— Des carrières abandonnées... » (p. 44).

C'est à ce moment de crise que les voyageurs commencent à se poser des questions : quelles significations contiennent ces paysages mornes et désagrégés ? Que signifie l'homme au milieu de cette décomposition spatiale ? « *Que signifie notre plaine si morne à ce moment de notre histoire ? ou que signifions-nous dans la plaine ?* » Par l'emploi de l'adjectif possessif « notre », Urien s'approprie le paysage maussade, l'intériorise en quelque sorte, en fait le reflet de son paysage intérieur. La frontière entre le moi-corps et le monde s'éclipse. Le « négativisme » spatial, qui est couronné immédiatement par le resurgissement brusque du passé, est bel et bien la matérialisation d'un écroulement intérieur :

Mais autour de nous maintenant tout cède, tout se désagrège, et nous ne sentons plus nos courages. Voici que le tranquille passé en nous comme un regret monte. Nuit majestueuse et profonde où notre extase s'est éperdue ; textes de vérité, souvent où frissonnait une flamme métaphysique ; algèbres et théodicées, études ! nous vous avons quittées pour autre chose, ah ! pour autre chose vraiment. (p. 45).

La traversée difficile d'un chapelet de paysages mélancolisants est mortelle. L'ennui évapore Ellis qui « *devenait toujours moins réelle et paraissait s'évanouir* » (p. 50). Yvon, Aguisel, Hélain, Lambègue sont incurablement « *malades d'ennui* » (p. 51). Viennent ensuite les paysages des montagnes mouvantes et émouvantes du pôle nord. Les voyageurs sont comme motivés par une volonté antivégétale de durcir le paysage, de le blanchir aussi, par une volonté de vivre d'instinct dans un matérialisme de la pureté et de la limpidité. *Le Voyage d'Urien* représente à cet égard un exemple riche en images relevant de l'imagination du mouvement difficile, du mouvement angoissant. L'écroulement des montagnes de glace, objets dressés, est symboliquement catastrophique pour le moi. La décomposition émouvante de ces objets irisés matérialise l'écroulement

du principe de la vie et la mise en doute de la virilité des voyageurs. Inutile de rappeler que c'est l'eau, matière féminine par excellence, qui fait chavirer les géantes montagnes de glace.

Les voyageurs sont gelés de chasteté. Celle-ci se définit dans le *Voyage* de manière physique comme un phénomène de simple rétention, autant néfaste qu'anti-naturel. Rien n'a pu amollir leur résistance, ni assouplir la rigidité du chaste. Tout en eux rebute le désir. Les paysages athéniques du roman constituent l'une des défenses les plus sûres contre l'invasion du désir. L'humidité, la froideur sensible, le grelottement qui les caractérisent matérialisent un manque de générosité sentimentale.

Les images de la vie végétale sont absentes dans ce paysage glacial, fait uniquement de figures immobilisées et pétrifiées. Ce monde glacé et vide plonge l'être dans un état de frayeur et accentue l'impression d'une mort universelle : « *Le scorbut dont nous commençons tous à souffrir nous retenait accablés sur le pont du navire, tremblant de peur de mourir avant d'avoir fini nos tâches.* » (p. 57).

Le morne débouche inévitablement sur le maladif et le morbide. Tout dans le texte concourt à faire du pôle nord un espace lugubre et d'anéantissement masochiste de soi. Ce paysage pur, éclatant de blancheur même s'il est hostile à l'organisme humain, sera entaché, ensanglanté par Éric. Cet autre acte criminel trahit chez celui-ci une répugnance pour la sexualité :

Ce fut une épouvante d'armée ; nous étions honteux du vacarme, et surtout lorsque nous vîmes tous les œufs malheureux délaissés, plus maintenus contre la pierre, dégringoler de la falaise. Cela fit tout le long du roc, les coquilles s'étant brisées, d'horribles traînées blanches et jaunes. Certaines couveuses plus dévouées tentèrent en s'envolant d'emporter l'œuf entre leurs pattes, mais leur œuf bientôt échappé s'était éclos sur la mer bleue. L'eau des vagues s'était salie. Nous étions confus du désordre et nous enfuîmes en grande hâte, car de toutes parts commençait à s'élever l'odeur affreuse des couvées. (p. 55).

Il n'est désormais pas un seul lieu qui n'incarne l'ennui. Même les huttes d'Esquimaux, où un phénoménologue lirait un besoin existentiel de s'abriter contre l'agressivité du dehors, sont comparées à des tombeaux. L'âme et le corps sont enfermés dans ce dedans noir et étouffant où l'« *on peut à peine [...] respirer* ».

L'espace est dévorateur. La vie s'y écoule doucement, s'y perd. Ses îles sont empestées, ses marais développent la langueur. Le regard y perd sa saveur. C'est aussi un chapelet de « *terres méchantes* » (p. 56) où font défaut herbes fraîches et voluptés douces. Espace hostile qui amenuise et étiole l'être qui s'y aventure : « *Et cet acharnement du dehors où*



*s'amusait l'âme ravie usait nos forces à la longue.* » (p. 56). L'état du monde se resserre sur les voyageurs, la mer se règle et enlise le navire : « *les glaces d'heure en heure plus serrées menaçaient incessamment de briser* » (p. 57). Le paysage prend une forme meurtrière plus explicite, il devient paysage-vampire. Voici à quoi il réduit Paride : « *Il était sans cheveux, sans barbe ; on voyait blanches sur le plancher ses dents autour de lui crachées. Sa peau s'était déchiquetée.* » (p. 58). La mort de l'être est doublée d'une mort du paysage. Celui-ci agonise peu à peu sous le regard angoissé et pétrifié des quelques survivants de l'aventure « spatiale » ; toutes les formes de vie sont gelées, tout devient immobile et silencieux. La neige s'étend comme un linceul naturel sur le paysage moribond qui ne semble avoir d'autre fonction que celle de signer l'absurdité de la recherche, de soi comme d'« autre chose ».

Les voyageurs sont allés chercher ailleurs d'autres soleils. Mais loin de les arracher à l'ennui de leurs existences étroites, l'exotisme leur a servi à l'exprimer. Le paysage fait peser plus lourdement sur l'homme la sensation de son propre néant.

Les compagnons d'Urien ont fui l'ennui pour le retrouver partout où ils vont sous des formes beaucoup plus angoissantes. L'ennui leur est consubstantiel. La monotonie est un attribut de l'être. Elle ne devient ennui que quand elle sert à qualifier la neutralité de la matière. Mais ennui, monotonie, morbidesse, mélancolie et langueur malade, ne veulent-ils pas tous, en fin de compte, dire la même chose ?

L'ennui revêt deux formes distinctes dans *La Tentative amoureuse* : il dérive d'abord d'un excès de bonheur que suit immédiatement après un retournement de ferveur et d'enthousiasme, rendant vaine et impossible toute action, banal ou absent le désir. L'ennui est donc l'une des lois majeures de l'Amour chez Gide.

L'ennui découle également du décalage qu'il y a entre deux états opposés : un état vécu, celui des « moroses pensées » et de « la solitude douloureuse », et un état rêvé, imaginaire, celui de la joie de l'immanence ouverte : décors oniriques et euphoriques, sables luisants, ciel azuré... L'ennui est également relatif ici à l'espace étroit et fermé où l'être gâche sa vie à penser. Il ne s'abolit que par et dans le passage de l'état vécu à l'état rêvé, de « *la chambre de nos pensées* » (*Le Voyage d'Urien*, p. 66) au « dehors » sensible. Ce glissement ne se fait que par et dans l'oubli « *d'hier et de tant de religions inutiles* » (p. 72).

Le seul paysage mélancolisant dans *La Tentative amoureuse*, c'est la mer : « *Ils s'ennuyaient devant la mer* » (p. 75). L'ennui devant la mer actualise une répugnance pour la matière molle et liquide, pour tout ce qui rappelle l'image de la mère, la mer et l'eau ayant une valeur franche-

ment maternelle et maternante.

L'espace dans *Paludes* est un diagramme stérile de marécages humides qui mettent mieux en relief l'ennui des existences amoindries. Le but que semble poursuivre Gide dans ce chef-d'œuvre est de mettre en scène l'ennui, de le constituer en spectacle, de le représenter avec tant de grisaille. L'objectif du livre est de déranger le lecteur en lui présentant avec tant de précision la conscience de son propre ennui.

Cet état de vide morne y est nettement présenté comme la conséquence immédiate d'une absence de mouvement et d'action. Il est tour à tour synonyme d'inaction, de répétition et de monotonie. Le mouvement est renouvellement continu des sensations, il est principe de vie et d'activité. La leçon qui se lit en filigrane dans ce livre est la nécessité de remuer âme et corps en les livrant à l'aventure du « dehors ». L'ennui se traduit essentiellement à travers la maussaderie et l'étroitesse du cadre spatial. Tout dans ce récit a une existence amoindrie : les plantes poussent en pot, les arbres sont rabougris, le vécu quotidien est banal, les êtres tournent en rond, les personnages ne connaissent d'autre lieu que le salon d'Angèle..., bref : *Paludes* est un texte riche en images de la stase et de l'arrêt, d'une physique d'oppression et de resserrement : eaux stagnantes, lieux étroits et fermés, plafonds bas, figures circulaires... Ces images ne sont pas seulement descriptives, elles ont une valeur explicative dans la mesure où la vie est communément assimilée au mouvement et à la mobilité.

La description des marécages et des paysages gris, dont on ne relève que des marques de maussaderie ou des catégories maléfiques comme l'inerte et le médiocre, a pour rôle de mettre en scène le paysage intérieur d'un Gide paralysé, muet, inactif et incompris. Elle a aussi pour rôle de remettre en cause le symbolisme stagnant du premier Gide, enfermé sur lui-même dans son petit monde intérieur.

Ce qui domine dans la description des paysages de *Paludes*, ce sont le crépuscule, le brouillard, un ciel trouble, la brume, les nuages, bref : tous ces éléments qui installent l'être dans le double malaise de l'immensité et de l'étroitesse. Si Baudelaire exprime l'ennui en donnant la sensation d'une distance, d'une surface infinies, Gide, lui, le traduit par des images de claustration exprimant le sentiment de l'infranchissable :

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 encore 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'enfonce ; 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 lycopes ; et l'eau par places est 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. Je ne regarde pas au loin, bien que le ciel trouble ait son charme. (p. 108).

Les images des marais, des cercles, les nombreuses mentions de termes suggérant l'emprisonnement (*étroit, refermé, entouré, petit, exigu, clos*), les diverses indications architecturales matérialisant l'oppression et la claustration (*salles voûtées, cours misérables et fermées, tour, chambre trop petite, enclos, muraille, corridors, parois invisibles, porte fermée...*), tout cela fait persister l'ennui, et amplifie son volume terrorisant.

La matière est close et tassée sur soi sans volonté d'étirer ses tissus. Tityre vit prisonnier au milieu de son marais. Les autres se plaisent dans un espace « taillé court » ; ce lieu physique et moral très restreint figure simplement le conformisme :

Il y a des gens qui sont dehors tout de suite. La nature frappe à leur porte : elle ouvre sur l'immense plaine, où, sitôt qu'ils sont descendus, s'oublie et se perd leur demeure. Ils la retrouvent au soir, quand ils en ont besoin pour dormir ; ils la retrouvent aisément. Ils pourraient, s'ils voulaient, s'endormir à la belle étoile, laisser leur maison tout un jour, — l'oublier même pour longtemps. — Si vous trouvez cela naturel, c'est que vous ne me comprenez pas bien. Étonnez-vous plus de ces choses... Je vous assure que, quant à nous, si nous envions ces habitants si libres, c'est parce que, chaque fois que nous avons bâti dans la peine quelque toit pour nous abriter, ce toit nous a suivis, s'est placé dès lors sur nos têtes ; nous a préservés de la pluie, il est vrai, mais nous a caché le soleil. Nous avons dormi à son ombre ; nous avons travaillé, dansé, baisé, pensé à son ombre ; — parfois, tant la splendeur de l'aurore était grande, nous avons cru pouvoir nous échapper au matin ; nous avons voulu l'oublier ; nous nous sommes glissés, comme des voleurs sous du chaume, non pour entrer, nous, mais pour sortir — subrepticement — et nous avons couru vers la plaine. Et le toit courait après nous. Il bondissait à la façon de cette cloche des légendes après ceux qui tentaient d'échapper au culte. Nous ne cessions d'en sentir le poids sur nos têtes. (pp. 142-3).

Le toit est la matérialisation spatiale du conformisme et de la captivité. Il engendre chez l'être un sentiment d'angoisse comparable à celui « *d'un poirinaire dans une chambre trop petite, d'un mineur qui veut remonter vers le jour, et du pêcheur de perles qui sent peser sur lui tout le poids des sombres ondes de la mer !* » (p. 143), images chères à l'univers fantastique d'Edgar A. Poe.

L'ennui découle à la fois de l'idée de stagnation, de la passivité du sujet et de son manque d'appétit et de volonté. Ainsi *Paludes* est-il une remise en question du sédentarisme stérile, et du milieu puritain qui contraint l'être à mener une vie répétitive et invariable. Gide s'élève contre la

banalité du vécu quotidien, contre la résignation à la médiocrité et contre l'inaction. « *Paludes*, écrit Ruth B. York, is obviously a voice raised against stagnation, banality, routine, resignation, illusions of action<sup>5</sup>. »

On ne sort pas ; — c'est un tort. D'ailleurs on ne peut pas sortir ; — mais c'est parce que l'on ne sort pas. — On ne sort pas parce que l'on se croit déjà dehors. Si l'on se savait enfermé, on aurait du moins l'envie de sortir. (p. 113).

Sortir d'où ? Des habitudes de la vie quotidienne, de la monotonie, de la répétition, de la solitude, de soi-même, de l'univers gris où nous vivons uniformément à la merci de la société qui nous impose ses règles et ses lois. Repousser les murs qui se rapprochent, comme dans les contes cauchemardesques de Poe, subtiliser soi à cet immense toit, le sortir de la tombe :

Seigneur ! Seigneur ! nous sommes terriblement enfermés ! — et que ma voix me revint tout entière de la voûte. — Angèle ! Angèle ! que ferons-nous à présent ? Tenterons-nous encore de soulever ces oppressants suaires — ou nous accoutumerons-nous à ne plus respirer qu'à peine — à prolonger ainsi notre vie dans cette tombe ? (p. 144).

Il est donc urgent de convertir son être, de le remodeler au contact de l'extérieur pour mettre fin à toutes ces années d'ennui mortel. Faire éclater tous les cercles fermés, rejeter toutes les contraintes, et agir, ouvrir son être à la fois à l'autre-que-soi et à l'autre-en-soi, échapper au contrôle répressif du surmoi familial et social, libérer tous les instincts rentrés.

La fonction principale du faux prophète dans *El Hadj* consiste à casser l'ennui de la longue route qui mène le prince et ses serviteurs de la capitale du sud vers un lieu indéterminé du nord. El Hadj est désigné par le prince pour faire oublier aux voyageurs l'ennui de la longue traversée du désert, celui-ci étant la concrétisation même de la vanité des choses et de l'absurdité du voyage, le symbole de la vacuité à la fois spatiale et spirituelle, de la dissémination, de l'errance mortelle :

Mais vous, prince, vous êtes bien mort ; moi-même je vous ai couché dans la mobilité des sables ; le vent a soufflé ; les sables ont coulé comme les vagues des grands fleuves ; et qui sait à présent le lieu de votre errante sépulture ? — Est-ce vous qui meniez votre peuple au désert ? ou étiez-vous mené vous-même par quelque autre ? qu'avez-vous rencontré dans la plaine ? — Il n'y a rien. (p. 345).

Le peuple part sans destination précise ni but déterminé : « *On ne savait ni pour quoi ni pour où* » (p. 346). Seul le prince sait jusqu'où il faut aller, et il n'en parle à personne. Le voyage se fait sur un axe verti-

---

5. R. B. York, « Circular Patterns in Gide's "Soties" », *French Review*, n° 34, p. 337.

cal, du bas vers le haut, du sud vers le nord. Et entre les deux points extrêmes de ce voyage vertical (une capitale du sud et une fausse mer du nord) s'étend le vaste désert. L'âme du peuple, nous dit le texte, « *s'accoutumait à n'avoir devant soi qu'une interminable étendue* » (p. 346). Le désert, cette « *mer embrasée* » (p. 350), aux sables lumineux ne contenant que ruines et ossements, s'étale interminablement devant les voyageurs. La caravane y avance « *comme une barque sur les flots* », elle avance irrémédiablement vers la mort et le néant. Cela commence par des figures de dessèchement et de ruine : os blanchis, coquilles vidées, traces effacées par le vent. Le désert est un espace kénotique. L'être y vit l'expérience intuitive de la mort sèche. Le paysage est affecté par des attributs sensibles qui disent la déchéance. Les thèmes du poussiéreux, du desséché, du flétri... forment tous l'infécondité de cette aventure qui a lieu dans un décor déshérité, informe et désordonné, et dont les traits essentiels sont ceux de la privation dans toute son énergie.

Le prince et ses compagnons supportent fatigue, soif et ennui parce qu'ils espèrent trouver au-delà du sable embrasé les « objets », des « objets » qui ne se dérobent pas mais se donnent, se proposent à leurs prises. La fonction d'El Hadj consiste alors à faire oublier aux voyageurs l'ennui de la longue traversée du désert, en chantant les jardins et la richesse des paysages qui les attendent au bout du voyage :

Les profondes forêts, les ravins, l'odeur des feuilles et des mousses, les brumes du matin, du soir, la fraîcheur de la nuit, l'aménité du jour et sur les prés l'humidité délicieuse [...], les travaux plus aisés ; la volupté plus souriante ; l'azur plus clair, l'air moins brûlant, la nuit moins enflammée. (p. 352).

L'espace de convoitise, l'espace dont rêvent les voyageurs est un espace « pléthorique » et harmonieux qui s'exhiberait sous le mode du maximum et qui offrirait tout ce qui fait défaut dans le désert, c'est-à-dire une diversité symphonique, non discordante, de lumière, d'odeurs, de parfums, de verdure, de fraîcheur et de voluptés douces.

Les voyageurs ont donc fui un espace dont les objets ont perdu toute virtualité énergétique. Ils ont fui un décor pauvre qui n'a plus aucune possibilité de couleur, de richesse, de tons. Ils espèrent rencontrer au bout de leur voyage toutes les formes botaniques de l'humide : arbres, buissons, forêts, feuillages épais..., toutes ces formes qui apportent à la dureté matérielle la garantie tonique de son efflorescence.

L'espace rêvé est un espace de substances compatissantes (eau, verdure, fraîcheur...) capables de mettre fin au malaise de l'écartement que vivent les voyageurs dans leurs rapports aux objets.

On change de lieu dans l'espoir de trouver « autre chose », mais malheureusement, au-delà du sable embrasé, on ne trouve absolument rien,

sinon une substance « *incrée* », « *ni tout à fait solide, ni tout à fait liquide, mobile sous [son] pied...* » (p. 358). Ce qu'El Hadj trouve au bout du voyage, ce « *n'était, non, ni de la terre, ni de l'eau..., une espèce de limon, de vase, qu'une mince croûte de sel recouvrait, qu'argentait faiblement la lune [...]. J'enfonçai dans une abominable fange molle.* » Au-delà du sable brûlant, s'ouvre une plaine terne et mystérieuse.

Le paysage est en effet un composé mystérieux et répulsif de matières molles. Inutile de rappeler ici la grande répugnance de Gide pour le visqueux en particulier et pour les substances molles en général. En se mélangeant, l'eau et la terre « se sexualisent » ; d'où la répulsion de l'être gidien pour l'eau fangeuse...

L'ennui atteint ici son point culminant. Par un renversement dans la logique de la relation topologique contenu/contenant, toute la maussaderie du paysage envahit le moi-corps. « *Il me semblait que m'envahit, qu'en moi s'étendit, s'ouvrit une désolation sans larmes, plus vaste encore et aussi morne que le désert.* » (p. 358).

L'ennui correspond dans *L'Immoraliste* à la fois à un mal de vivre et à une recherche vaine d'un espace capable sinon de satisfaire le désir, au moins de le nommer. La seule issue de l'insatisfaction d'un désir impossible à combler, l'unique aboutissement de l'indétermination d'un désir innommable, c'est le tableau final d'un être immobilisé, qui frise la mort des sens. Au bout de sa course l'être gidien se voit contraint de se refermer sur lui-même, car il ne trouve pas dans la réalité extérieure la possibilité d'un investissement susceptible de le mobiliser par rapport à un objet autre que lui-même. Michel ne sait alors où aller, dans les deux sens du verbe déictique, propre et figuré. Parvenu à ce point-limite qu'est Sidi b. m., il reste immobilisé, au bord du néant, ne sachant où donner de la tête.

L'ennui est précisément décalage entre un projet et sa réalisation. Ce décalage est vécu comme une forme d'emprisonnement à la fois spatial et temporel. En témoigne l'isolement géographique de Michel au bout de sa course infernale dans un petit village au sud de l'Algérie.

Le voyage de l'immoraliste, ponctué de phases d'allégresse sensuelle et de phases de langueur et d'ennui, est une chute morale. Il dessine parfaitement la déchéance du protagoniste, attiré sans la moindre volonté de résistance vers le vide. Aussi le héros semble-t-il habité par une conscience très aiguë du néant.

La leçon qui semble se dégager de son parcours géographique est qu'il est impossible de se « saisir » dans l'infini du monde. La répétition épuise progressivement tous les désirs. À l'enthousiasme succède l'échec dé-

mobilisateur. L'objet de quête de Michel se résout dans un processus de répétition. Dès lors, l'ennui résultant de ce constant va-et-vient entre investissement et désinvestissement manifeste l'impossibilité où se trouve le désir de se fixer. Son seul et unique lieu possible devient le vide lui-même. Les personnages gidiens font tous un constat d'échec, celui d'une tentative de combattre l'ennui et le vide qui leur sont comme consubstantiels, en se détournant d'un milieu moral, mélancolisant et « féminin », en vue, croient-ils, de se « saisir » d'eux-mêmes. Transporté dans le registre du sensible, ce besoin de se ressaisir de soi et du monde devient goût des horizons et des lointains vierges et réparateurs. Ils partent à la recherche de soi, et simultanément d'un espace qui pourrait révéler leur véritable être. Seule Alissa parcourt le chemin inverse : elle se détourne de soi. Son but initial est en effet la dépossession de soi. Au début du récit, l'ennui est à la fois nostalgie de trouver Dieu et dégoût du monde terrestre. Et parce qu'Alissa ne saura pas trouver la porte étroite qui mène au royaume de Dieu, son ennui deviendra corrélatif du regret du monde sensible. Surgiront alors des accidents psychologiques : états de « sécheresse » s'exprimant à travers des manifestations physiques, habits chromatiquement tristes, coiffure rigide, mutisme, enfermement solitaire. Comme dirait Roland Barthes, Alissa pratique « une conduite ascétique d'auto-punition <sup>6</sup> ». Elle marque son « deuil » dans ses vêtements, sa coiffure, ses habitudes, ses lectures. L'ennui prend ainsi toutes les formes du deuil. Il semble dresser devant l'Autre (Jérôme) le spectacle de l'évanouissement d'Alissa qui ira jusqu'à sa mort sûre.

Toutes ces formes de l'ennui confrontent le personnage à l'épreuve d'un vide qui le fige dans l'incapacité de ressentir la présence du véritable objet de son amour et de son désir. Alissa s'isole dans sa petite chambre dépouillée pour se consacrer à la vie de retraite. Elle transforme ses rapports avec l'espace en s'enfermant volontairement dans sa chambre dénudée.

Alissa abandonne ainsi l'univers « social » : famille, amis, biens..., pour le monde de la Règle. Elle se voue à une existence ardue. Sa chambre matérialise bien la translation spatiale qu'exige le sacrifice. La « sainteté » se fait spatialement tangible. La vie spirituelle et morale de l'héroïne est conçue en termes d'espace : domaine isolé, haut perché, lointain, clôturé et interdit par une série de frontières. L'étroitesse du champ optique et mental apparaît à tout propos. Les images du resserrement spatial abondent, les images d'une physique d'oppression surabondent. *La Porte étroite* se donne à lire comme le roman de la clôture topologique

---

6. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, p. 41.

et donc de la restriction morale, car toute pensée est spatialisée. C'est le roman de l'encoquille, de l'évitement des contacts, du repli. Le regard de l'Autre doit être matériellement obstrué...

Le vide, autre figure de l'ennui, se construit sur la recherche utopique du paradis que le prêtre et les livres de piété décrivent sous l'aspect euphorique d'un paysage magnifié. Ce vide, une fois échouée une telle recherche, s'étend sur tout l'espace qui sature l'être. Il décolore et le sujet et son environnement spatial.

L'ennui d'Alissa met en scène le mal d'enfermement intérieur qui mène l'être à l'épuisement et à la mort si un lien ne peut être noué avec le monde extérieur.

Avec l'exemple d'Alissa Gide a voulu concrétiser, spatialiser même, l'écart qu'il y a de l'homme à Dieu et faire basculer l'individu de considérations ancrées dans l'au-delà vers celles concernant le monde terrestre et sensible.

Comme dans plusieurs autres romans, l'ennui revêt dans *Isabelle* plusieurs formes : il est vécu simultanément comme un vide douloureux, la marque d'un écart entre une expectation et une déception, un retombement de ferveur, trou dans l'écoulement du temps, banalité du vécu quotidien, « négativisme » spatial... Comme la plupart des premiers écrits de Gide, *Isabelle* est un récit de l'ennui. Une intolérable détresse s'empare de nous au fil de sa lecture. Un écran isolateur s'interpose entre nous et le monde extérieur. L'ennui, tel que Gide le définit, est une série de « *détresses intolérables* » qui s'emparent brusquement du sujet et « dysfonctionnent » son humeur. C'est une opération brusque et rapide qui convertit en un clin d'œil la joie en tristesse. L'ennui dérive d'une pesanteur du temps qui est en réalité celle de soi.

L'ennui, nous dit toujours Gide, c'est « *une vapeur fuligineuse* » qui surgit brusquement du fond de l'âme et s'interpose, telle une vitre séparatrice, « *entre le désir et la vie* ». Une espèce de mur translucide sépare douloureusement le sujet du reste de l'humanité, et l'enlise dans une attitude observatrice, sans possibilité d'émotion. Tout effort pour démolir ce mur est vain, ou catastrophique pour le moi :

Certes le mot Ennui est bien faible pour exprimer ces détresses intolérables à quoi je fus sujet de tout temps ; elles s'emparent de nous tout à coup ; la qualité de l'heure les déclare ; l'instant auparavant tout vous riait et l'on riait à toute chose ; tout à coup une vapeur fuligineuse s'essore du fond de l'âme et s'interpose entre le désir et la vie ; elle forme un écran livide, nous sépare du reste du monde dont la chaleur, l'amour, la couleur, l'harmonie ne nous parviennent plus que réfractés en une transposition abstraite : on constate, on n'est plus ému ; et l'effort désespéré pour crever l'écran isolateur de



l'âme nous mènerait à tous les crimes, au meurtre ou au suicide, à la folie... (p. 638).

L'ennui s'assortit d'une sensibilité aiguë à la banalité du vécu quotidien qu'aucun divertissement ne résorbe, et d'une désolante vacuité spatiale. Il se définit par l'absence absolue de divertissement auquel l'être s'abandonnerait et par l'absence d'un décor amical. En effet, la Quartfourche, théâtre des événements du récit, est un domaine engourdi et coupé à tout jamais du reste de l'humanité. C'est un espace assoupissant par la molle tiédeur de son air et par sa torpeur végétale. La description géographique de ce domaine pluvieux et continuellement humide abonde en images du resserrement : le pays est tortueux, plein de montées et de descentes abruptes ; la lanterne de la voiture *minable* qui emmène Gérard de la station du Breuil-Blangy au château des Floche n'éclaire de droite et de gauche qu'une haie continue, touffue et haute, haie qui entoure, ceinture, enferme et étouffe...

Lieu où ne pénètre que quelques reflets navrés de soleil, espace décoloré et vacant, la Quartfourche n'invite point à la fête. Au contraire, elle épuise progressivement l'attente et refroidit l'ardeur. À l'enthousiasme de Lacase succède immédiatement la déception démobilisatrice :

Un ennui sans nom commençait de peser sur moi. [...] Quand, ce soir-là, je me retrouvai seul dans ma chambre, une angoisse intolérable m'étreignit l'âme et le corps ; mon ennui devenait presque de la peur. Un mur de pluie me séparait du reste du monde, loin de toute passion, loin de la vie, m'enfermait dans un cauchemar gris, parmi d'étranges êtres à peine humains, à sang froid, décolorés et dont le cœur depuis longtemps ne battait plus [...]. J'étouffe ici. (p. 625).

Les Floche, à l'esprit desquels correspondent parfaitement l'étroit et le réduit, sont matériellement et moralement englués dans ce lieu mélancolisant qu'est la Quartfourche :

Nous avons pris ici des habitudes, à nous enfermer loin du monde, un peu... en dehors de la circulation. Rien n'apporte ici de... diversion. [...]

Moi je suis accoutumé au réduit ; à dire vrai, je m'y sens mieux ; il me semble que ma pensée s'y concentre. (pp. 613-4).

L'ennui émane également de l'immobilisme : l'environnement du personnage semble mort, frappé d'inertie. Gérard vit dans ce lieu désolé et isolé du reste de l'humanité l'épreuve d'un blanc, l'expérience d'un arrêt qui est aussi une stase, au propre comme au figuré.

L'ennui traduit l'insatisfaction du sujet face aux éléments offerts par les données de son environnement. L'expression de l'ennui comme mouvement de représentation d'un vide douloureux produit par un arrêt de l'écoulement du temps et par une vacuité spatiale se spécifie comme le déplaisir d'une impuissance à communiquer. On communique d'ailleurs

rarement chez Gide. D'où le très peu de dialogues dans son œuvre fictive. Les personnages sont comme frappés d'aphasie. Ils sont sans voix. « *Sitôt après le repas* », le baron de Saint-Auréol « *s'enfermait dans un silence de momie* » (p. 618).

L'ennui se pénètre ici d'idéologie, il remet en question un milieu social dégradé. Les Floche et les Saint-Auréol, ces derniers s'étant financièrement amenuisés, ne vivent pas ; ce n'est qu'une apparence de vie à laquelle il manque la vie : « *Non, ce n'était pas le sommeil, mais la mort dont je sentais déjà le ténébreux engourdissement glacer mes hôtes ; et moi-même, une angoisse, une sorte d'horreur m'éteignait.* » (p. 647).

L'ennui est également l'équivalent de la mort dans la vie, c'est une demi-mort, le ténébreux engourdissement de la mort qui gèle les habitants de la Quartfourche qui croient vivre alors qu'ils ont déjà un pied dans la tombe. La lettre d'Isabelle renforce ce rapprochement : « *Tu sais qu'ici je vis captive [...]. De quel cachot je m'échappe [...]. J'étouffe ici, je songe à tout l'ailleurs qui s'entrouvre... J'ai soif...* » (pp. 639-40).

Gérard est beaucoup plus catégorique. Pour lui, la Quartfourche est irrémédiablement un espace maladif, voire morbide où ne parviendrait jamais ni « printemps », ni « vents du large », ni « parfums voluptueux », ni « musiques aérées ». Il va même jusqu'à l'identifier à une tombe : « *De quelle tombe aviez-vous su vous évader ! Vers quelle vie ?* » (p. 647).

Absence de communication et de contact, vacuité spatiale, banalité du vécu quotidien, trou dans l'écoulement du temps, indétermination du désir et résistance au désir..., tels sont les éléments importants qui interviennent fortement dans la cristallisation de l'ennui dans l'œuvre romanesque de Gide.

L'ennui découle surtout d'un décalage ironique entre l'état réel du paysage alentour et la perception enthousiaste que le personnage en avait jusqu'alors. Gérard ayant vécu dans un lieu enténébré et triste, parmi des « fantômes », tombe amoureux du portrait d'Isabelle, et du coup oublie son ennui et celui de l'espace extérieur : « *Ma pensée, soudain trop occupée d'elle, échappait à l'ennui* » (p. 636). Tout redevient beau et vivant aux yeux de Lacase. Il s'enthousiasme devant un décor terne et inerte, un décor fait de mousse, de feuilles pourrissantes et de buissons pourprés. À la fin du récit, Gérard est confronté à l'épreuve d'un vide construit sur l'absence réelle de l'objet rêvé et désiré parfait et sublime. Son enthousiasme refroidit, son expectation est déçue. L'ennui resurgit de nouveau.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, nous retrouvons toutes les formes de l'ennui que nous avons pu déceler jusqu'à maintenant, ou presque. L'espace y est générateur d'ennui. Dès la première page de ce roman, la pen-

sion remplit sa fonction essentielle de lieu producteur d'ennui ; c'est un espace clos qui encellule, emprisonne et suffoque : « *Et quant au puîné, le petit Caloub, une pension le bouclait au sortir du lycée chaque jour.* » La pension est identifiée un peu plus loin à une « boîte » où l'on respire à peine. Il y règne une odeur puritaine très spéciale. L'atmosphère de la pension est « *si austère qu'il semblait que les fleurs y dussent faner aussitôt* ». Austérité, immobilisme, grisaille, étroitesse du cadre, absence de communication, mutisme, gêne d'argent..., tout concourt à faire de la pension Azaïs un lieu où se développe rapidement un ennui mortel.

Sordide, froid, inerte, enténébré, clos, l'espace se resserre négativement sur le personnage jusqu'à l'étouffer. Vedel « *court ; il se démène, il n'est presque jamais à la maison. Je [Armand] comprends qu'il étouffe ici ; moi j'y crève.* » (p. 1127). L'ennui qui se développe dans la pension est mortel. Armand s'étiolé de jour en jour dans sa petite chambre, décor d'élection du spleen : « *Il s'aigrit à rester enfermé tout le jour* » (p. 1140).

La pension est non seulement un lieu étioquant, c'est aussi un espace « schizophrénant ». Il scinde l'être qui y vit en deux : « *Quoi que je [Armand] dise ou fasse, toujours une partie de moi reste en arrière, qui regarde l'autre se compromettre, qui l'observe, qui se fiche d'elle et la siffle, ou qui l'applaudit.* » (p. 1229).

La plupart des personnages sont saturés de morale et d'éducation puritaines, « *et jusqu'à la nausée* » (p. 1223). Le puritanisme et les « valeurs » traditionnelles nourrissent et intensifient l'ennui. Bernard « *étouffe dans cette chambre* » de la pension. Armand se compare à un « *vase funèbre* » en attente de pleurs. La Pérouse est amené à réduire son espace vital. Il est de plus en plus recroquevillé dans des lieux étroits. L'image de son resserrement spatial matérialise excellemment son asphyxie morale : au début du roman, La Pérouse occupe un appartement spacieux, mais froid et enténébré, puis il le quitte pour un entresol avant de se contenter d'une petite pièce à la pension, en attendant la tombe.

L'ennui s'empare des personnages qui ne se déplacent pas et/ou qui incarnent les « valeurs » traditionnelles, qui sont englués moralement et physiquement dans leurs habitudes quotidiennes comme dans le cadre étroit dont ils dépendent. Ainsi l'ennui intervient-il comme une mise en cause de l'enlèvement spatial et de l'acceptation des compromissions de la médiocrité. Seuls les personnages en marche échappent à l'emprise de l'ennui. Le dehors a, à cet égard, une vertu désennuyante :

Le soleil brillait ; un air vif nettoyait les arbres de leurs dernières feuilles ; tout paraissait limpide, azuré. Édouard n'était pas sorti de trois jours. Une immense joie dilatait son cœur ; et même il lui semblait que tout son être,

enveloppe ouverte et vidée, flottait sur une mer indivise, un divin océan de bonté. L'amour et le beau temps illimitent ainsi nos contours. (p. 1191).

L'excès de bonheur qui ne peut être suivi que par un retournement de ferveur engendre également un ennui maladif qui mène « à tous les crimes, au meurtre ou au suicide, à la folie... » (*Isabelle*, p. 638). À bord du bateau qui les emmène sans destination précise, Lilian et Vincent vivent l'épreuve de l'ennui mortel qui va entraîner la mort de la femme des grands espaces et affoler le fils aîné du juge.

Si la curiosité quelque peu malsaine et continuellement excitée constitue un paradis pour Lafcadio, l'ennui représente son enfer. Le héros des *Caves du Vatican* est un être de nulle part, sans terre, sans liens héréditaires, sans obligations à l'égard de personne. Il prend en horreur soumission et indécision et confie au hasard le soin de décider de sa vie aventureuse. Dans le train infernal où il commet son acte gratuit, Lafcadio parcourt du regard l'ennui fait humanité mesquine et commune :

Quel ennui règne dans ces lieux ! se disait Lafcadio dont le regard indifférent glissait au-dessus des convives sans trouver figure où poser. Tout ce bétail s'acquittait comme d'une corvée monotone de ce divertissement qu'est la vie, à la bien prendre... Qu'ils sont donc mal vêtus ! Mais, nus, qu'ils seraient laids !... (p. 849).

Après la poussée criminelle qui a envoyé Amédée au ciel, Lafcadio ressent le brusque vide de sa vie après une série d'aventures intenses. Sa vie redevient banale et déprimante ; de là provient l'ennui qui va planer sur lui :

Il s'avouait mal volontiers le sentiment nouveau qui bientôt envahit son âme, car il ne tenait rien en si grande honte que l'ennui, ce mal secret dont les beaux appétits insoucians de sa jeunesse, puis la dure nécessité, l'avaient préservé jusqu'alors. (p. 846).

L'ennui se donne à lire comme la face inverse de la curiosité, laquelle semble être le moteur intérieur de Lafcadio, son vice et sa volupté. L'ennui symbolise le retournement de ferveur, la mise en échec d'un flamboiement d'aventure, le retour au banal déprimant du vécu quotidien. Pour mettre fin au brusque vide de sa propre vie, Lafcadio lâche les rênes de ses impulsions et assiste en spectateur cynique au dénouement de cette affaire. Voulant échapper à tout prix à l'emprise de l'ennui, Lafcadio « passe outre » ordre, habitudes et lois sociales. Il veut disposer librement de soi-même et « par luxe, par besoin de dépense, par jeu », le protagoniste agit sans motif connu en précipitant par la portière le voyageur qui se trouvait en face de lui, dans cet espace mobile et modificateur à la fois qu'est le train.

L'espace dysphorique (atone, gris, indifférent, neutre, inéveillé) est un des éléments les plus importants qui interviennent activement dans la

crystallisation de l'ennui comme phénomène psychologique. L'ennui gidien s'éprouve et se construit comme manque d'appétit à vivre dans cette apparente absence de cause qui marque moins la fatalité du péché originel ou d'une constitution que l'avènement moderne d'une forme de conscience intériorisant un manque à communiquer. L'ennui est le lieu d'expression d'une certaine absence d'objet qui est en fait celle de soi.

L'ennui procède essentiellement de l'introduction du vide dans l'espace et de la répétition dans le temps. Forme d'abandon aux événements quotidiens qui ne sont plus construits mais subis, forme d'abandon aux passions par la défaite du principe directeur et de la tension de l'âme, l'ennui dérive également d'une préférence de la recherche du plaisir à son accomplissement. L'ennui est ainsi défini comme l'écart impossible à mesurer entre ce qu'on attend de cette recherche et ce qu'il en advient.

S'expriment conjointement dans l'ennui la vacuité mélancolisante de l'espace qui n'offre plus de nouveautés au personnage et l'indétermination du désir qui est dans le même temps résistance au désir. L'ennui gidien s'articule aussi à la théorie pessimiste de Schopenhauer pour exprimer le rejet d'un milieu social jugé incolore, décadent et épuisé.

L'ennui c'est aussi l'attente douloureuse du « rien », qu'il s'agisse d'une perte objective ou d'une absence indéterminée. Le déplaisir dans l'ennui est l'impuissance d'une communication parce que l'objet est trop loin, parce qu'il s'est dissous dans un aplatissement du relief de toutes choses, parce qu'il est sans prises, parce que l'appétit manque à le saisir.

L'ennui dans l'œuvre de fiction de Gide est étroitement lié à la problématique d'un désir se cassant de ne pouvoir se fixer à un objet dont le statut est d'être insaisissable.

L'ennui désigne une impasse à laquelle se confronte le personnage dans sa recherche d'« autre chose ». Cette impasse l'enlise dans une attitude passive et contemplative. Il survient là où il y a accident sur le parcours du bonheur. Pour « *réobtenir* » l'image inverse de l'ennui, il faut conquérir la réalité sans l'illusion. Cela ne peut se faire que dans le silence imposé au désir d'« autre chose », c'est-à-dire par la résistance à la tentation du dehors et de l'ailleurs.