

# L'ironi(qu)e mise en abyme dans *Paludes*, ou le réapprentissage de la respiration

par

PASCAL DETHURENS

*Paludes* est un véritable petit casse-tête. Peut-être tout simplement parce qu'en 1895 cette « satire de quoi » se situe à un moment-charnière dans l'évolution et le parcours intellectuels de Gide. Cette sottise, *fabula scriptoris*, constitue la plage tant biographique que littéraire qui sépare l'expérience des salons symbolistes <sup>1</sup> et l'appel du désert <sup>2</sup>. Dans *Paludes*, il s'agit pour Gide de faire la part de ces deux espaces et, partout, de l'opposition phénoménologique qui en est issue. Casse-tête en effet, ou brouillage des pistes puisque *Paludes* fait le pari, suprême gageure, de réécrire simultanément cette période de la vie gidienne qui correspond à celle du marasme de la littérature et celle, projetée dans un avenir utopique, qui sera celle de l'exaltation lyrique telle qu'on la retrouve dans la poésie des *Nourritures terrestres*. C'est que *Paludes* assume non tant une fonction d'exorcisme des mythes amèrement obsolètes et en vogue en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle (la contingence et la nécessité littéraires, la santé et la maladie de l'œuvre, le mythe de l'écrivain superbement retiré dans sa tour d'ivoire), qu'une fonction de régénérescence, de revivification ontologique. Lucien Dällenbach <sup>3</sup> cite justement à ce propos le bref aveu

---

1. Cf. dans *Si le grain ne meurt* cette époque d'intense fréquentation par Gide des salons littéraires de Heredia, et surtout de Mallarmé.

2. Cf., *ibid.*, le premier voyage en Afrique du Nord entrepris par Gide avec Paul Laurens et son second voyage au cours duquel il rencontre Oscar Wilde. À ces premiers voyages que l'on peut appeler des voyages thérapeutiques succéderont ceux des années 1920 et 1930 à finalité ethnographique et/ou idéologique, en Turquie, au Congo, au Tchad et en URSS ; cf. *Voyage au Congo, Le Retour du Tchad, Retour de l'URSS, La Marche turque*, etc.

3. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Seuil, 1977. Cet aveu se trouve dans *Si le grain ne meurt*.

que fait Gide de ce retour à la vie dû à la rédaction de *Paludes*, œuvre de résurrection :

Je rapportais, à mon retour de France, un secret de ressuscité, et je connus d'abord cette sorte d'angoisse abominable que dut goûter Lazare échappé au tombeau. Plus rien de ce qui m'occupait d'abord ne me paraissait encore important. Comment avais-je pu respirer jusqu'alors dans cette atmosphère étouffée des salons et des cénacles, où l'agitation de chacun remuait un parfum de morts ? Un tel état d'*estrangement* m'eût fort bien conduit au suicide, n'était l'échappement que je trouvai à le décrire ironiquement dans *Paludes*.

Ce sont ces mêmes salons que l'on retrouve dans *Paludes* sous la forme parodique mais toute transparente du salon d'Angèle (chapitre « Le Banquet ») et des cours du soir donnés bénévolement par Hubert « les mardis soirs <sup>4</sup> ». Songeons donc également à certaine lettre de Claudel à Gide, qui met en évidence l'emprisonnement, le figé et la stagnation de l'époque <sup>5</sup>.

\*

En somme, tout se passe comme si ces deux pôles de *Paludes*, l'étouffement et la délivrance, se superposaient ou trouvaient leur réalisation technique (diégétique) dans ces deux structures tropiques et narratives que sont l'ironie et la mise en abyme. La pratique de l'énoncé ironique en effet fonctionne comme un adjuvant pour libérer le personnage de l'écrivain-narrateur de *Paludes* des carcans de la pensée mortuaire dont enfantent péniblement les littérateurs (Carolus, Alexandre, Martin, Amilcar, Tancrède, Nicomède et Claudius...) et le narrateur lui-même. Dans cette hypothèse, la pratique toujours subversive de l'ironie n'agit pas tant comme une pratique tropique que comme un instrument idéologique et humoristique : la *malice*. Aussi l'ironie est-elle à interpréter comme un agent de libération, davantage que comme une interrogation, conformément à son sémantisme étymologique.

Quant à la mise en œuvre de l'écriture spéculaire et au recours cons-

---

4. Salons dont la lecture ne peut que faire ressortir l'allusion à peine symbolique aux soirées chez Mallarmé, rue de Rome, comme l'analyse Bertrand Fillaudeau dans *L'Univers ludique d'André Gide* (Corti, 1985).

5. Dans une lettre du 12 mai 1900, Claudel écrit à Gide : « *Paludes* est le document le plus complet que nous ayons sur cette atmosphère spéciale d'étouffement et de stagnation que nous avons respirée de 1885 à 1890 » (*Correspondance Claudel-Gide*, p. 46). Cf. également cette note de Gide dans son *Journal 1889-1939*, p. 819 : « À quel point toute cette 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. »

tant à la mise en abyme, dans ce qu'elles contiennent en elles d'étouffant, de renfermé (la pratique métatextuelle ou métalinguistique dédouble les signes pour les enfermer en eux-mêmes et clore leur espace diégétique en le cadénassant à triple tour), ils sont encore attenants à l'aire du marasme, à la suave délectation du marais<sup>6</sup>. La mise en abyme, dans l'économie générale de la sotie gidienne, ne fonctionne pas comme déstabilisation du récit ; elle ne fait pas osciller son tracé diégétique ni onduler ses lignes et ses contours (comme elle le fera dans *Les Faux-Monnayeurs* ou comme elle le fait dans les tableaux de Memling, de Metzys ou dans les *Menines* de Velasquez). Bien plutôt, la mise en abyme conforte la diégèse, l'enclôt, la parachève : elle constitue en réalité la structure globale de *Paludes* parce qu'elle fait en sorte que toutes les lignes du texte s'esquissent en cercles plus ou moins concentriques autour du centre. Par exemple, le cercle le plus large, périphérique, est celui que fait graviter l'ordonnement des chapitres. Au premier chapitre « Hubert » fait écho l'avant-dernier « Hubert ou la chasse au canard » ; au second chapitre « Angèle » fait écho le dernier « Angèle ou le petit voyage » ; et les parties finales de *Paludes* ne sont pas tant des chapitres que des *addenda* (« Dimanche », « Envoi » et « Alternative »). Tout tourne donc autour du centre, — quatre chapitres sont autant de satellites, — qui est « Le Banquet », chapitre le plus long de la sotie. Rien d'étonnant d'ailleurs à cette structuration quasi stellaire de la diégèse de *Paludes*. Comme le fait remarquer Bertrand Fillaudeau, il y a dans *Paludes* une utilisation carnavalesque des nombres et une utilisation symbolique de leurs significations latentes. Le récit se déroule pendant sept jours, symbole cyclique évident : sept est le chiffre du recommencement, de la perfection et de la complétude, après quoi un nouveau cycle pourra recommencer ; mais surtout, les sept jours et les sept parties de l'histoire (non du récit) ne reprennent-ils pas les sept jours de la Création du Monde dans la Genèse ? Or le centre de cette structure diégétique sphérique est « Le Banquet », et ce chapitre aussi progresse selon des courbes circulaires. En effet, le début du chapitre commence par un cauchemar (« le matin, consigne le narrateur dans son agenda, après une nuit très agitée, je me levai un peu souffrant »), et la fin se termine par un autre cauchemar (« Je deviens fou ! J'étouffe ! Je m'éveillai trempé de sueur »). Parallèlement, vers le

---

6. Suave en effet, puisque même le réticent Tityre finit par prendre goût aux vers de vase qu'il trouve dans son univers marécageux, et qui ne sont autres que les vers, poétiques ceux-là, de Mallarmé, et qui se réclament dans « Crise de vers » de « l'idée même et *suave* » : calembour douteux mais qui traverse tout l'itinéraire de *Paludes*.

début Tityre achetait un aquarium, et vers la fin le narrateur observe qu'« il [l'aquarium] se confond avec le reste de ma chambre », de même que Tityre achetait un aquarium pour prolonger son paysage imaginaire. En outre, au début, le narrateur confie à ses amis qu'il envisage de faire un voyage à Biskra, et à la fin, il implore Angèle de partir en voyage avec lui. Après avoir quitté ses amis littérateurs, Roland, Abel, Claudius, Urbain et Walter, le narrateur rentre chez lui à la suite d'une discussion mouvementée<sup>7</sup> ; et après avoir donné congé à tous les invités du salon d'Angèle avec fracas, le narrateur rentre une seconde fois chez lui<sup>7</sup>. Partout dans ce chapitre circule le motif du secourable ventilateur, cercle en pleine métamorphose puisqu'il est le dérivé (circulaire et absurde) du manège et des banlieues<sup>8</sup>. Et surtout, vers le milieu du chapitre du « Banquet » se trouve le noyau, qui lui aussi est double<sup>9</sup>. C'est dire si cette série d'enchâssements de l'une dans l'autre des diégèses caractérise non seulement la construction de l'intégralité de la sotie, mais principalement son centre de gravité. Or, si ce jeu systématique des poupées russes diégétiques, si l'on ose dire, est le mode d'emploi du récit, il faut en déduire que la pratique métatextuelle ne détruit rien de la sotie, ne lui fait suivre aucune arabesque, ni subir aucun tremblement comme c'est le cas poussé jusqu'au vertige chez Calvino, Nabokov ou Aragon, mais l'échafaude, la conserve, la conforte. Bref, la spécularité gidienne de *Paludes* apparaît comme l'exacte mimesis de la conservation, par le narrateur, des préceptes poétiques de l'école symboliste, de sa conformation à l'époque étouffante que pourtant il condamne. Par conséquent, la mise en abyme est un outil non de subversion ni de révolution, mais de conservation : elle signifie en vérité tout l'obsolète et toute l'ère « décadentiste » des littérateurs de *Paludes*, représentants de l'idéologie fin-de-siècle. La fin du récit est prévisible à partir du début, le début est vérifié par la fin :

7. « Je rentrai », p. 62, et p. 92 : « Je la quittai. Je revins chez moi presque en courant ». Nos références renvoient à l'édition « Folio » (Gallimard).

8. « Rien ne m'agace comme ce qui tourne sur place » (p. 90) ; p. 97 : Hubert « a l'air d'un ventilateur » ; cf. la banlieue investie par la rotondité infernale, p. 64 ; cf. le manège duquel rentre Hubert, p. 15 : partout la même circularité qui trouve son pivot central dans « Le Banquet ».

9. C'est, pp. 68 à 71, la problématique du « peut-on sortir » qui met aux prises le narrateur et Martin : cet épisode est entièrement structuré par le chiffre 2. Deux interlocuteurs, deux citations latines, deux problèmes pseudo-métaphysiques, deux tentations d'écriture. Pourquoi deux ? C'est le chiffre de l'impossible sortie, de la dialectique bloquée et privée de son *Aufhebung*, c'est le chiffre donc de la stagnation qui reproduit le plus fidèlement en abyme toute la stagnation d'esprit du narrateur, qui se plaint justement de ne « pas pouvoir sortir ».

cette sclérose de l'histoire mimétise celle-là même de l'Histoire littéraire dont Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé sont les acteurs <sup>10</sup>. « Tous nos actes sont si connus qu'un suppléant pourrait les faire et, répétant nos mots d'hier, former nos phrases de demain », conclut, dépité, le narrateur <sup>11</sup>. Au total, la technique narrative de la mise en abyme, que Gide inaugure en l'appliquant à la sphère romanesque et telle qu'il la définit dans son *Journal* <sup>12</sup>, n'est pas tant révolutionnaire pour le régime de la diégèse que structurante. Le miroir, ici, rassure l'âme inquiète.

Or, rien sans doute de plus étranger à la pensée gidienne que le donné définitif, que ce qui en soi n'aurait pas la capacité de contenir en germe son opposé. Ainsi, Van Eyck exploite-t-il les possibilités du miroir et son singulier pouvoir de révélation, nous fait observer Dällenbach en relisant Gide, comme un pouvoir didactique, et se sert-il du miroir pour pallier la limitation du regard humain, pour révéler ce qui normalement serait exclu de notre champ de vision. Même fin d'espionnage, d'indiscrétion, si l'on veut, du miroir dans la dramaturgie shakespearienne, dont on sait l'admiration ambiguë que lui vouait l'auteur de *Paludes*, par exemple dans *Hamlet*. Se fait urgente alors la nécessité pour la mise en abyme, ainsi transférée du domaine héraldique des blasons à celui du récit, d'offrir une dynamique destructrice, négatrice à caractère d'opposition. Il faut que la mise en abyme *dérange*.

D'où l'obligation dans laquelle se trouve le narrateur de *Paludes* de mettre en abyme l'ironie et de conférer à la mise en abyme une visée et une signification ironiques. Christian Angelet a remarquablement montré le corrosif de la spécularité ironique <sup>13</sup> en analysant, notamment, que la satire dans cette sotie est éminemment spéculaire dans la mesure où la portée de la satire est à double tranchant. Par exemple, Gide se moque du personnage narrateur, et le narrateur se moque de la stagnation de la vie moderne. Auteur et narrateur ne sont donc pas du tout sur le même plan ; le narrateur dit détester le personnage du philosophe Walter, or Gide, quelques années auparavant (en 1891), a écrit *Les Cahiers d'André Walter* <sup>14</sup>. Autre jeu spéculaire atteint par l'ironie destructrice : *Paludes*

10. Cf. Fillaudeau, *op. cit.*, chap. III, « L'espace ludique externe », pp. 182 sqq.

11. *Paludes*, p. 60.

12. En 1893 : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé à l'échelle des personnages le sujet même de cette œuvre », cité par Dällenbach, *op. cit.*, p. 15 (« Les blasons d'André Gide »).

13. Chr. Angelet, « Ambiguïtés du discours dans *Paludes* », *André Gide 3* (Lectures modernes, 1972).

14. Détail que fait remarquer Alain Goulet dans ses « Jeux de miroirs paludéens :

serait une œuvre autobiographique masquée (le pacte de lecture autobiographique étant mis au jour par la désinvoltée reprise de l'aveu flaubertien par le narrateur : « Tityre c'est moi <sup>15</sup> ») ou, au contraire, *Paludes* serait l'histoire de l'antithèse idéale du moi, une norme-repoussoir ; mais « l'auteur, Gide, donne une autre réponse, la seule réponse que le narrateur ne peut évidemment pas donner, à savoir que *Paludes* c'est l'histoire de celui qui écrit *Paludes* ». Donc, en dernier recours, « l'idée de l'auteur », pour reprendre la catégorie auctoriale ainsi dénommée par Gérard Genette <sup>16</sup>, englobe toutes les manifestations métadiégétiques, tous les arts poétiques, toutes les attestations spéculaires du narrateur, et les annule, les réduit à néant, à l'inefficacité sémantique. Par conséquent, dans notre hypothèse de travail, la spécularité de *Paludes* fait que le narrateur se débat fébrilement pour être l'inverse de son personnage Tityre, et que le narrateur vit pourtant exactement comme son personnage Tityre : le miroir gidien autorise la transgression de l'identité des choses : une chose est elle-même et son inverse. Il y a donc un algébrisme pervers et retors dans le miroir gidien.

Parallèlement et symétriquement, il faut faire droit à l'espace textuel de *Paludes* dans lequel, cette fois, c'est l'ironie qui se trouve mise en abyme. Dans ce cas de figures, tout se passe comme si l'ironie n'avait pas en soi suffisamment de quoi se justifier à elle seule, et s'il fallait qu'elle fût promue par sa propre duplication. Et si le sens se trouve troublé de l'ironie ironisant sur elle-même, voilà l'un des moteurs essentiels du fonctionnement de cette « satire de quoi » qui définit *Paludes*. Par exemple, l'avant-propos de la sotie, qui fait appel à l'intervention du lectorat pour apporter « la révélation de nos œuvres », n'a pas de signataire, si bien que le signataire peut être Gide ou le narrateur. Certes l'avant-propos est écrit en italiques, mais le « Journal de Tityre » est en italiques. Donc celui qui écrit cet avant-propos est un scripteur dédoublé : il peut s'agir autant d'un avertissement ironique de Gide s'adressant à ses lecteurs, que d'un discours préliminaire et proleptique du personnage-narrateur s'adressant à ses lecteurs (ces lecteurs-là étant ses amis les littérateurs, qui en effet s'octroient de larges plages discursives pour interpréter *Paludes*). L'ironie ironisée, dans ce cas, fonctionne en ceci que les lecteurs convoqués par Gide seraient des archi-lecteurs (« j'attends que d'autres me l'expliquent [mon livre] [...] car [...] on dit toujours plus que CELA ») qui dilateraient ou amplifieraient la portée signifiante de la mai-

---

l'inversion généralisée », BAAG n° 77, janv. 1988.

15. *Paludes*, chap. « Le Banquet ».

16. G. Genette, *Nouveau Discours du récit* (Seuil).

gre sotie, à interprétation chétive et par trop fragmentaire. Dans cet avant-propos, il y a donc coalescence parfaite et spéculaire de l'auteur et du narrateur, et cette impossibilité de les dissocier est malicieuse car elle fait de l'ironie une arme qui se retourne contre elle-même. Ainsi donc, l'ironie sert à dynamiser les espaces métadigétiques, à les inquiéter, à les faire trembler — l'ironie se fait peur à elle-même.

Quant à la spécularité gidienne, dans *Paludes*, elle repose sur la vertigineuse concomitance des conditions d'écriture et de l'écriture elle-même : le narrateur n'écrit rien qui ne soit en même temps écrit au moment même où il se demande encore s'il va (l')écrire. L'ironie veut que le miroir marche, si l'on peut dire, à deux vitesses : une première vitesse qui est celle de l'écriture (qui fait en sorte que tout est consigné, dans l'agenda du narrateur, dans le « Journal de Tityre », dans les conversations, et même les réflexions qui mettent en question jusqu'à l'acte d'écrire) et une deuxième vitesse, qui est proleptique (et qui correspond aux moments où le narrateur se demande comment et pourquoi il va bien pouvoir écrire *Paludes*). Dans la sotie, la lecture se dédouble — en quoi le pacte de lecture spéculaire est avant tout ironique — car on lit en même temps la diégèse du narrateur écrivant *Paludes* et la diégèse du narrateur qui se demande encore s'il va écrire *Paludes* : c'est dire si une diégèse a malicieusement un train de retard sur l'autre. En outre, l'effet de la spécularité ironique gidienne provient de ce que l'image que veut donner de lui le narrateur (un écrivain libre de ses choix romanesques et existentiels) lui est rendue, proportionnellement inversée, par ce qu'il écrit (qui fait de lui en fait un scripteur contraint et oppressé par ses choix). Bref, il y a, pour reprendre en l'adaptant l'expression de Jean Ricardou<sup>17</sup>, belligérance spéculaire, jeu de va-et-vient extrêmement rapide entre un pôle positif et un pôle négatif. Au total, l'ironie vient pour satisfaire à toutes les injonctions éthiques et esthétiques de Gide pour qui au départ est la sismicité de l'être. Et si Christian Angelet ou Pierre Albouy<sup>18</sup> voient en *Paludes* une « immense farce de la contre-vérité », c'est, somme toute, parce que l'ironie gidienne veut que la pensée se récuse dans le moment même où elle s'énonce. L'ironie spéculaire dans *Paludes*, dans notre

---

17. J. Ricardou, *Nouveaux Problèmes du roman* (Seuil), parle de « belligérance textuelle », conflit qui est issu de la lutte entre les différentes composantes de toute diégèse.

18. P. Albouy, « *Paludes* et le mythe de l'écrivain », *Cahiers André Gide* 3 (1972), pp. 244-51. On peut également songer à la courte analyse de Michel Raimond, « Modernité de *Paludes* », *Australian Journal of French Studies*, vol. VII, n° 1-2, 1970, pp. 189-94, qui abonde dans ce sens.

propos, est surtout *libératrice*, le sens est toujours neuf : l'ironie mise en abyme et la mise en abyme ironique offrent à l'œuvre les rafraîchissements dont elle avait soif.

Dès l'exergue de la sotie, le lecteur est averti que le récit se présente sous la forme d'une satire et même d'une curieuse « satire de quoi » (ce raccourci lapidaire de la formule incite à penser qu'il s'agit de la satire de l'œuvre satirique ; auquel cas *Paludes* tire sa raison d'être scripturale de son absence de raison d'être !...). Et précisément *Paludes* opère la jonction entre le genre satirique et la mise en abyme, jonction effectuée dans ce qu'il faut appeler une écriture auto-satirique. *Paludes* se travestit lui-même, projette sur sa diégèse principale (le « récit premier ») des reflets auto-caricaturaux. Par exemple, dans le chapitre consacré au personnage « Hubert », le récit construit une première séquence de chasse au tigre, chasse à laquelle participe le compagnon Bolbos. Ce récit tournerait vite au tragique (Bolbos y trouve la mort, balancé sur une étrange escarpolette) si cette mort n'avait en soi quelque chose de comique (l'incongruité désopilante de l'escarpolette et la symbolisation christique ironique du personnage<sup>19</sup>). Or, cette scène de chasse est reprise, en abyme, par une seconde séquence, constituée par « la chasse au canard », qui fonctionne selon la même ambivalence : elle se partage entre un aspect exagérément tragique (véritable hécatombe de canards) et un aspect subversivement comique (le fusil-poire à air comprimé, l'intervention saugrenue de Mallarmé<sup>20</sup>). Cette seconde séquence reprend, en la dégradant, la première séquence. Mais le narrateur — ou Gide — va encore plus loin : dans le chapitre suivant, « Angèle ou le petit voyage », les deux voyageurs improvisés que sont le narrateur et sa chère Angèle assistent à une scène semblable de carnage, au cours de laquelle de « gros calosomes » se font « boulotter » par des « chenilles » : reprise évidente et ironique (l'écho est donc toujours teinté de parodie de soi-même) des deux récits de chasse précédents. Ces trois récits se font miroir, mais à chaque fois sur un mode de plus en plus dégradé et de plus en plus burlesque ; de plus ils sont subordonnés, spéculativement, à la chasse de Tityre qui lui aussi pêche et mange des vers. Tout se passe donc comme si à une séquence diégétique et narrative d'origine (en l'occurrence la chasse de Tityre) le texte gidien se devait d'adjoindre des sosies qui s'approchent de plus en

19. C'est du moins l'analyse qu'en fait Alice Meynard, dans son article « Gide et le protestantisme », *BAAG* n° 77, janv. 1988.

20. Cf. p. 116 : « la poire [...] ne faisait pas d'autre bruit que celui d'une chandelle d'artifice [...] ou que le son plutôt de "Palmes" dans un vers de Monsieur Mallarmé. »

plus de la bouffonnerie généralisée.

Diverses conclusions s'imposent alors : il y a jonction de la satire (ou de l'ironie) et de la technique de mise en abyme. De plus il y a, de façon concomitante, jeu et constat de l'épuisement du jeu : il faut que le jeu parvienne jusqu'à l'effacement de son principe. Liberté est accordée de jouer, mais il s'agit de s'arrêter à temps, faute de tomber dans le néant. Preuve en est qu'Angèle fait remarquer au narrateur que ni lui ni elle n'ont vu se dérouler telle chasse aux « calosomes <sup>21</sup> », donc que ce dernier avatar spéculaire est absurde et sans légitimité dans l'économie du récit. Angèle marque la *fin* du jeu spéculaire. Par conséquent, le jeu spéculaire, même s'il descend d'une strate de reflets à une autre de plus en plus souterraine, *n'est pas infini* : un terme est mis à cette descente ironique. L'ironie constitue alors une limitation, un frein (salutaire, pour l'esprit !) à ce vertige des miroirs. Grâce à quoi le récit peut retrouver santé et force : si la mise en abyme qui, on l'a vue, signifie la stagnation et l'acceptation par le récit de son étouffement dans et par les signes, si donc la mise en abyme est bloquée net par l'ironie que porte sur elle Gide, et si le choix du texte autoparodique fait subir l'expérience des limites à la pratique spéculaire, c'est que *Paludes* aspire secrètement à s'échapper de l'impasse du marais et, partant, à s'acheminer sur les sentiers d'une terre enfin salubre <sup>22</sup>.

Mais c'est surtout dans le chapitre du « Banquet » que l'ironie spécularisée et la spécularité ironisée surgissent avec le plus d'efficacité, pour faire sortir l'œuvre du marais de la littérature. En effet l'ironie y règne sur toutes les structures. Ironie tout d'abord dont témoigne l'auteur au détriment du personnage-narrateur : ce dernier formait le vœu de sortir <sup>23</sup>, mais se contente de tourner en rond <sup>24</sup> et de se rendre malade lui-même <sup>25</sup> ; en outre, l'auteur se moque de la fâcheuse tendance qu'a prise le narrateur de faire des phrases toutes faites <sup>26</sup>. Ironie également de la diégèse qui se mine elle-même, selon deux axes. Le premier axe est

21. *Paludes*, p. 125 : « 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 » : le narrateur est pris en flagrant délit de tricherie intellectuelle.

22. Cette nouvelle terre, ce sera *Polders*, titre au symbolisme transparent.

23. *Paludes*, p. 68.

24. P. 93 : « il me semble alors que je me débats contre mes propres fantômes ».

25. *Ibid.* : « je me sens prendre peu à peu, à mesure que je les dépeins, par toutes les maladies que je reproche aux autres ».

26. P. 94 : « Je veux inquiéter — je me donne pour cela bien du mal — et je n'inquiète que moi-même... Tiens ! une phrase ! notons cela. »

constitué par l'ironie homodiégétique, c'est-à-dire par la destruction progressive des éléments de la diégèse par la diégèse elle-même<sup>27</sup>. Le second axe consiste en l'ironie hétérodiégétique du récit, lorsque le narrateur tourne en dérision tous les personnages du « Banquet » dans son rêve (tout entier satirique), aboutissant par là-même à la carnavalisation des personnages, ce qui est d'ailleurs un trait typique de la sotie médiévale ; ainsi, Angèle se dissout<sup>28</sup>, le portrait d'Hubert se métamorphose en fleur, puis en ventilateur<sup>29</sup>. Et ironie, surtout, des mythes littéraires, avec peut-être l'intention de parodier la poétique de Mallarmé, qui faisait confiance aux mots et rêvait dans son utopie linguistique que les mots s'appelaient phonétiquement les uns les autres, dans *Les Mots anglais* ; et dans *Paludes* cette rêverie mimologique se trouve reprise, dégradée en de fumeux calembours<sup>30</sup>. C'est dire si toute la plage de récit occupée par le rêve embrouillé du personnage-narrateur pratique l'ironie comme un immense trucage des signes et des mythes littéraires. Or, dans cet exemple, c'est aux structures spéculaires qu'est confiée la mission de mettre un frein salutaire au déferlement inconsidéré de l'ironie. Déjà, tout ce passage de la fin du « Banquet » reprend bon nombre d'éléments disséminés dans toute la sotie, et ce à tel point qu'il s'agit moins d'un passage réflecteur que d'un récit à proprement parler anamorphique. Par exemple, on remarque la présence évidente de ce que L. Dällenbach nomme des « mises en abyme de l'énoncé ». Celles-ci sont dans ce texte de *Paludes* à la fois proleptiques<sup>31</sup> et analeptiques<sup>32</sup>. Enfin et surtout, cette

27. Pp. 92 à 99 : suite de tentatives d'évasions, de portes fermées, puis ouvertes, etc. ; noyade puis sauvetage, forment les divers stades du cauchemar du narrateur : l'ironie sape l'écriture à mesure qu'elle prend acte.

28. P. 96 : « Tiens ? Où est Angèle ?... Enfin, chère amie, pourquoi est-ce que vous êtes ce soir toute fondue ?... — mais vous vous dissolvez complètement, ma chère ! »

29. P. 97 : « Voici donc le portrait d'Hubert. Il est en fleur... [...] Il a l'air d'un ventilateur, ma parole ! d'un ventilateur tout craché. »

30. Comme par exemple dans les télescopages de mots : « ventilateurs » + « littérateurs » deviennent « rigolateurs », pp. 97-8 ; « jambe de bois » + « marais » deviennent « maraischaussée », pp. 95-6.

31. Par exemple la proposition du narrateur, p. 96, « Alors si vous voulez, Angèle, nous allons faire en cette barque un petit voyage d'agrément », se réalisera, largement catalysée, dans tout le chapitre « Angèle ou le petit voyage ». De plus, toute cette séquence correspond à un cauchemar d'enlèvement et de poursuite : et dans « Hubert et la chasse au canard », c'est le narrateur qui sera le poursuivant, en quoi la mise en abyme proleptique substitue le rêve de puissance au cauchemar de l'engloutissement.

fin du « Banquet » fonctionne selon la catégorie scripturale que Genette appelle une métalepse ; il s'agit même d'une métalepse filée. En effet le narrateur (qui appartient à *Paludes 1*) rentre dans le monde paludéen de Tityre (qui, lui, appartient à *Paludes 2*), d'où les champs sémantiques de la faune et de la flore des marais (« il n'y a là rien que des carex et des lycopodes — des petits potamogétons », « c'est absolument du ve-lours !... c'est une moquette élastique !... », p. 96) et de l'enfoncement dans une surface molle (« ce terrain, disais-je, est horriblement élastique ! », « on enfonce horriblement... », p. 95), autant de signes qui ont servi à la description même du territoire et de l'habitation de Tityre. En d'autres termes, le narrateur devient Tityre, ou plus exactement un anti-Tityre, car Tityre vit en harmonie dans son décor, et le narrateur, dans le même décor précisément, fait un rêve de noyade. Le narrateur rentre donc dans la fiction qu'il avait montée de toutes pièces pour son personnage virgilien. Or, comment cette métalepse, ce changement de niveau narratif est-il rendu possible ? En ceci que le narrateur se désigne par le pronom personnel « je » ; qu'il employait « je » ou « il » pour désigner Tityre ; et que dans ce chapitre, Valentin Knox dit vouloir supprimer la « troisième personne ». Et comme ici il ne reste qu'une première personne, qu'un « je », il s'agit de celui du narrateur devenu Tityre. Il y a donc, au terme de cette métalepse, passation des attributs entre le personnage et le narrateur, comme une transsubstantiation, c'est-à-dire une transdiégétisation du récit second au récit premier. Voilà pourquoi Tityre disparaît totalement dans ce passage : la chambre du narrateur, avec son aquarium, s'est transformée en marécage de Tityre : ce cauchemar est le point de jonction des deux univers diégétiques de *Paludes*, la fusion des deux strates du récit. Le résultat de la pratique spéculaire correspond donc au retour du texte et de ses significations à la case départ, comme par une vertigineuse sur-réflexivité du récit. La mise en abyme gidienne, une fois passée par le prisme de l'ironie paludéenne, ne peut plus désormais étayer ni consolider la fiction : loin de fortifier la fiction comme on avait pu le supposer au début, la mise en abyme se montre du doigt comme telle, mais pour se dénoncer. Si elle avait pu servir à accréditer la fiction, en se

---

32. P. 96, le narrateur remarque qu'il a dans ses poches « un tout petit peu de pain pour les poissons », de même qu'Angèle offrait... des brioches à ses invités les litérateurs ; également, p. 98, le narrateur songe à « emplo[yer] même le mot : exigu », et p. 66, il remarquait déjà qu'il « emploierai[t] même le mot : exigu ». Enfin, p. 98, le narrateur se sent désagréablement sanglé dans les couvertures de son lit, et p. 52 il affirmait la « nécessité de faire craquer ses vêtements comme le platane ou l'eucalyptus, en s'agrandissant, ses écorces ».

faisant trop voyante elle la fait sombrer. À quelles fins ? Ces processus de transdiégétisation systématique, dans leur malice trop visible, dégonflent le sérieux étouffant de toute la pratique métatextuelle de la sotie. En quoi l'ironie règle son compte à la mise en abyme, et, à son tour, la mise en abyme dénonce l'insidieuse volonté de puissance de l'ironie. L'ironi(qu)e mise en abyme dans *Paludes* désigne donc le nouvel horizon d'injonctions morale et esthétique qui s'ouvre pour Gide : quitter le marais clos et enfumé pour réapprendre à respirer, loin de ces fumées littéraires surannées, l'air de signes neufs et frais <sup>33</sup>.

L'appel final de la sotie, sous la forme de l'« Alternative », propose au lecteur et au scripteur (car enfin rien n'est décelable de lui dans cette partie, s'il s'agit de notre narrateur, qui a achevé son *Paludes*, entame son *Polders* ou d'un autre narrateur) une évansion tacite :

Ou d'aller encore une fois, ô forêt pleine de mystère, — jusqu'à ce lieu que je connais, où, dans une eau morte et brunie, trempent et s'amollissent encore les feuilles des ans passés, les feuilles des printemps adorables.

C'est là que se reposent le mieux mes résolutions inutiles, et que se réduit à la fin, à peu de chose ma pensée <sup>34</sup>.

L'itératif projeté dans le futur, l'emploi quasi systématique et comme incontrôlé de l'octosyllabe font encore écho, reprennent en abyme deux des principales structures diégétiques de *Paludes* <sup>35</sup> ; les eaux croupissantes, les vaines décisions prolongent également des thématiques qui courent à travers toute la sotie. Or, il s'agit d'une « alternative », et celle-ci s'ouvre sur la conjonction de coordination « ou », ce qui présuppose un choix dans l'invite. La seconde branche de l'alternative reste dans le silence, mais tout invite à penser qu'elle énonce le contraire de la première. Auquel cas, tacite, elle ferait se déployer un nouveau paysage imaginaire et scriptural, enfin neuf, qui cette fois ne serait pas truqué. Car tous les lieux dans *Paludes* sont à la fois étouffants et truqués. Par exemple, le marais dans lequel se déroule la « chasse aux canards <sup>36</sup> » est un lieu entièrement falsifié. En effet, cette chasse qui constitue une parodie, ou du moins un palimpseste travesti de l'épisode de la multiplication des pains par le Christ dans le désert, a pour cadre un autre désert, mais dégradé, le marais, tout comme le décor de Tityre ; et ici le narrateur se rend dans ce

33. Ce sera, sans doute, celui de Biskra dans *L'Immoraliste*, celui de Saas-Fée dans *Les Faux-Monnayeurs* ou encore celui qui circule dans tous les jardins des *Nourritures terrestres*.

34. *Paludes*, p. 151.

35. Cf. l'itératif qui régit la vie du narrateur et les octosyllabes moqueurs dans *Paludes*, *passim*.

36. Chapitre « Hubert ou la chasse au canard », pp. 101 sqq.

même marais. Or, dans l'économie des récits, il y a falsification du lieu, dysfonctionnement évident : le décor de *Paludes 2* (c'est le monde de Tityre) influence celui de *Paludes 1* (celui du narrateur), dans l'ordre des séquences. Mais en vérité c'est l'inverse qui logiquement se produit : il y a bien plutôt influence de *Paludes 1* (du narrateur) sur *Paludes 2* (Tityre) car cette chasse, le narrateur l'a faite *avant* d'écrire *Paludes*. C'est dire si la spécularité ironique brouille les temps, fait passer le temps de l'écriture avant le temps du vécu qui, du coup, devient pure illusion référentielle. À ces lieux faux et qui donc ne jouissent d'aucune crédibilité romanesque, le narrateur gidien souhaite substituer *in fine* un nouveau lieu du sens. Quel est-il, malgré le mutisme qui l'entoure dans l'« Alternative », sinon le lieu du refus de l'enfermement ? À la définition initiale de *Paludes* par le narrateur : « *Paludes*, c'est l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais<sup>37</sup> », devra alors se substituer une autre et dernière définition, que Gide garde silencieuse : *Paludes*, ou peut-être *Polders*<sup>38</sup>, ouvre l'horizon utopique de l'histoire d'un célibataire sorti de sa tour que n'entoure plus nul marais.

\*

*Paludes* a un aspect idéologique polémique : l'écriture (symboliste assurément<sup>39</sup> ; tout court peut-être) est jugée irrespirable ; *a fortiori* donc sa réduplication dans et par la mise en abyme. Force était d'aérer<sup>40</sup> cet espace, déjà suffisamment saturé en soi, mais de surcroît élevé

37. *Paludes*, p. 19 ; c'est nous qui soulignons.

38. P. 143. Peut-on risquer le jeu de mots « Polders » = bols d'air ? cet air que réclame le célibataire gidien de *Paludes*...

39. Mais également celle, contemporaine, de Huysmans, écrivain de la stagnation, comme le cygne des Symbolistes, et pour cette raison associé dans l'imaginaire paludéen au potage (p. 71). Si la figure de Huysmans est rapprochée du potage, c'est parce que ce dernier rappelle la surface immobile d'eau stagante du marais (de Tityre). On trouve de même chez Verlaine dans *Jadis et Naguère* la dédicace à Huysmans du poème tityrien... « La Soupe du soir » ! De plus, dans ses *Pages Paysages, Microlectures II*, Jean-Pierre Richard analyse la narrativité huysmansienne d'« À vau l'eau qui se modèle selon la thématique initiale, elle aussi tityrienne, de la mayonnaise ratée... : c'est ainsi qu'au potage huysmansien répond le marais gidien, au célibataire Folantin le narrateur paludéen ou Tityre lui-même.

40. Nous ne faisons que filer la métaphore qui glisse tout le long du texte de *Paludes*, cf. par exemple p. 91 : « Entendrons-nous soudain, belle amie, le grand vent de la mer sur les plages ? Je sais que l'on n'a près de vous rien que de petites pensées, mais ce vent parfois les soulève », ou, p. 78 : « Ah ! pensais-je, je vais respirer ! ».

algébriquement à la puissance deux. Et si l'écriture de *Paludes*, qui résulte de cette double contrainte de présenter l'irrespirable et de l'abolir en même temps, semble si souvent tourner en rond, sans doute est-ce parce qu'elle est régie par ce mouvement rotatif d'aération qu'est le ventilateur, dont on sait qu'un format spécial a été étudié... pour les littérateurs<sup>41</sup>.

Le travail gidien dans *Paludes* consiste à disposer deux forces agissant l'une à contre-courant de l'autre dans la genèse d'une écriture. Déroute de la spécularité galopante par l'emploi de l'ironie, déroute de l'ironie généralisée par l'utilisation de la mise en abyme et, plus globalement, du métatexte, l'espace de *Paludes* est un espace en mauvaise santé qui aspire à plonger dans des eaux plus pures que celles du marais. La sortie s'achève donc sur le constat de son échec : l'ironie et la mise en abyme s'annulent à leur contact réciproque. L'appel du miroir est une invite à l'ordre. On se souvient certes que Gide écrit dans son *Journal* en 1893 : « Rien de caduc autant que les œuvres sérieuses » ; mais refuser le jeu au prix de tant d'artifices, c'est rédiger le mode d'emploi d'un autre jeu, plus sain celui-là. Si *Paludes*, dans l'onomastique ironique de la sortie, contient encore le sème du marais, ce nom ressortit également au sémantisme du jeu (*ludum*) ; pourtant, « pas-ludum » doit signifier ce refus du jeu à l'infini malsain, à la futile ratiocination. *Paludes* est l'œuvre de la grande respiration : bloquer la pratique spéculaire, c'est mettre un terme à l'écriture métadiégétique étouffante, qui, comme Barthes l'a montré<sup>42</sup>, consacre l'avènement de la mort des signes. Cette rééducation, ou plutôt cette réoxygénation purificatrice est celle-là même que la « Table des phrases les plus remarquables de *Paludes* »<sup>43</sup> conseille, au lecteur comme au texte, dans sa plage finale de silence vierge et limpide.

Saint-Julien, décembre 1988.

---

41. *Paludes*, p. 79.

42. Barthes, dans ses *Essais critiques*, au chapitre « Littérature et méta-langage » analyse l'Histoire de la Littérature comme une progressive tentation suicidaire, depuis Flaubert et Mallarmé (encore lui ! le narrateur de *Paludes* ne s'y est pas trompé), d'acheminer l'écriture vers l'impasse de la méta-littérature. Faire de la mise en abyme (degré ultime, quasi-performatif du métatexte) un objet de satire, c'était peut-être déjà pour Gide en 1895 regarder ailleurs.

43. P. 153.